

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLAITON CÉSAR CZIZEWSKI

COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO: A VIOLÊNCIA NA TELENÓVELA
MULHERES APAIXONADAS

CURITIBA
2012

CLAITON CÉSAR CZIZEWSKI

COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO: A VIOLÊNCIA NA TELENOVELA
MULHERES APAIXONADAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora:
Prof^a. Dr^a. Myrian Del Vecchio de Lima

CURITIBA
2012

Catalogação na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Czizewski, Claiton César

Comunicação e educação: a violência na telenovela Mulheres Apaixonadas / Claiton César Czizewski. – Curitiba, 2012.
230 f.

Orientadora: Profª. Drª. Myrian Del Vecchio de Lima
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Comunicação e educação. 2. Telenovelas. 3. Violência na televisão. 4. Sociologia educacional. 5. Violência contra a mulher. 6. Idosos – Maus-tratos. 7. Violência urbana. I. Título.

CDD 302.2

TERMO DE APROVAÇÃO

CLAITON CÉSAR CZIZEWSKI

COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO: A VIOLÊNCIA NA TELENOVELA *MULHERES
APAIXONADAS*

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Myrian Del Vecchio de Lima
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Prof^a. Dr^a. Mônica Fort
Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR

Prof^a. Dr^a. Luciana Panke
Universidade Federal do Paraná - UFPR

Curitiba, 13 de junho de 2012

A meu pai, **Claudio**, pela parceria, apoio e
companheirismo durante o curso de mestrado.

Agradeço à professora **Kelly Prudêncio**, pela iniciativa de criar o programa de mestrado e, assim, contribuir, de forma ainda mais pontual, com a produção do conhecimento, razão fundamental da existência de uma universidade; ao amigo **Fábio Pupo**, que intermediou e acompanhou todo o processo de minha pós-graduação: do anúncio sobre a criação do curso à torcida pela minha aprovação na banca de defesa da dissertação; à professora **Rosa Dalla Costa**, por acreditar em mim e em meu projeto de pesquisa e, também, por me ensinar a jamais julgar uma pessoa por seu *Currículo Lattes*; ao professor **Jair Oliveira**, pelo carinho e atenção nas orientações iniciais; à professora **Myrian Del Vecchio**, por me acolher, na condição de orientadora da pesquisa, em um momento particularmente crítico; à minha irmã **Claudia**, pelo suporte material e emocional permanente; aos professores **João Somma Neto e Glaucia Brito**, pela luta conjunta para garantir condições de acessibilidade no Departamento de Comunicação Social da UFPR, onde e quando ocuparam cargos de chefia; à professora **Luciana Panke**, pela atenção e compreensão na condução dos trabalhos enquanto coordenadora do curso; aos secretários **Gerson e Delma**, pela assessoria e, sobretudo, pelo carinho e atenção. Aos amigos **Rose e Sílvio**, pelo carinho e solidariedade; aos **colegas da primeira turma do PPGCom-UFPR**, da qual faço parte, feliz e orgulhosamente, pela amizade, carinho, companheirismo e ajuda; **aos alunos das turmas de História Comentada da Teledramaturgia Brasileira**, pelos bons momentos que vivemos juntos e por me ajudarem a ter a certeza de minha opção pela docência; aos amigos **Clodoaldo, Helen, Janaína, Guilherme, Rafael e Ana Paula**, por tudo; e à minha sobrinha **Eduarda**, por existir e fazer de mim alguém mais feliz.

RESUMO

A pesquisa investiga como o dramaturgo Manoel Carlos buscou uma abordagem socioeducativa para inserir a temática da violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003). Por meio da análise de conteúdo de cenas da obra de ficção, examinou-se como elementos puramente ficcionais se misturaram a informações e dados da realidade social em três tramas do programa televisivo: a história sobre violência contra a mulher, protagonizada pela professora de educação física Raquel; o caso de maus tratos aos idosos, praticados pela jovem Dóris contra seus avós, Flora e Leopoldo; e a história de violência urbana que vitimou a balconista Fernanda. A análise se centrou em cinco categorias temáticas: construção dramática; informatividade da abordagem temática; diálogo com a realidade; naturalidade e repercussão na mídia. Esta última aferiu a dimensão social alcançada pela abordagem da violência na telenovela em questão em três revistas nacionais semanais. Em seu conjunto, as categorias serviram à verificação da hipótese de que a abordagem de temas de interesse público faz da telenovela um espaço de debate social cuja possibilidade socioeducativa é potencializada por elementos da linguagem do gênero televisivo, como a familiaridade, a naturalidade e o apelo emocional. Os resultados atestam a função pedagógica desses elementos, mas relativiza a capacidade de debate social em virtude da pouca repercussão midiática alcançada pela telenovela em veículos da grande imprensa nacional.

Palavras-chave: Comunicação e educação, telenovela; violência; abordagem socioeducativa.

ABSTRACT

The research investigates how the dramatist Manoel Carlos used a social-educational approach to insert the theme of violence in the telenovela *Mulheres Apaixonadas* (TV Globo, 2003). By the analysis of the scenes from the fiction, was examined how purely fictional elements mingled to information and data of social reality in three frames of the television show: the story of violence against women, led by teacher Raquel; the case of mistreatment of the elderly, that Doris practiced against their grandparents, Flora e Leopoldo, and the story of urban violence that killed to the shop assistant Fernanda. The later measured the social dimension achieved by approach of violence in the fiction in three national weekly magazines. The analysis focused on five thematic categories: dramatic construction; informativeness of the thematic approach; dialogue of reality; naturalness, and media coverage. Taken together the categories were used to verify the hypothesis that issues of public interest makes the fiction televisive a space for social debate, whose potential is powered by elements of the television language, such as familiarity, naturalness and emotional appeal. The result show the pedagogical function of these elements, but relativizes de capacity for social debate because of to de small effect achieved by *telenovela* in the media nationwide.

Keywords: Communication and education; *telenovela*; violence; *social-educational approach*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADRO 1 – NATURALIDADE NA TRAMA SOBRE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	166
QUADRO 2 – NATURALIDADE NA TRAMA SOBRE VIOLÊNCIA CONTRA OS IDOSOS	168
QUADRO 3 – NATURALIDADE NA TRAMA SOBRE VIOLÊNCIA URBANA	171
FIGURA 1 - CAPA DA REVISTA <i>VEJA</i> EM 09/07/2003.....	177
FIGURA 2 - FOTOGRAFIA DA REVISTA <i>ÉPOCA</i> 03/07/2003	183
FIGURA 3 – BOX DE REPORTAGEM.....	184
FIGURA 4- FOTOS DA REPORTAGEM “MULHERES APAIXONADAS E APAIXONANTES”	221
FIGURA 5 – FOTOS DA REPORTAGEM “A ARTE AJUDA A VIDA”	228

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 UM OLHAR DIALÉTICO SOBRE A TELENOVELA	21
1.1 INDÚSTRIA CULTURAL, CONSUMO E ENTRETENIMENTO	22
1.2 TELEVISÃO, FICÇÃO E MELODRAMA	24
1.3 OUTROS OLHARES, OUTRAS PERCEPÇÕES	30
1.4 ENFIM, A TELENOVELA	35
1.4.1 Telenovela como recurso comunicativo e narrativa da nação	38
1.4.2 Telenovela: refração/alcance sociais e dimensão pedagógica	42
2 TELENOVELA BRASILEIRA NA REDE GLOBO: DA BUSCA POR UMA IDENTIDADE NACIONAL AO RECONHECIMENTO DA FUNÇÃO SOCIAL	48
2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	49
2.2 AS MULHERES APAIXONADAS DE MANOEL CARLOS	52
2.3 A OBRA POR SEU ENREDO E ESTRUTURA NARRATIVA	53
2.4 O AUTOR POR SUAS CARACTERÍSTICAS FICCIONAIS	57
2.4.1 Histórias da vida real	59
2.4.2 Temáticas sociais e polêmicas	65
2.4.3 Peculiaridades de um profissional	72
3 MERCHANDISING SOCIAL EM TELENOVELAS: ENTRE O ENTRETENIMENTO E A EDUCAÇÃO	74
3.1 UM OUTRO ESPAÇO SOCIAL	75
3.2 UMA OUTRA CONSCIÊNCIA SOCIAL	76
3.3 MERCHANDISING: DO COMERCIAL AO SOCIAL	80
3.3.1 O <i>merchandising</i> social na telenovela brasileira	83
3.3.2 O caso da Rede Globo	87
3.4 A DIMENSÃO PEDAGÓGICA DA COMUNICAÇÃO	89
4 TRAMAS DE UMA PESQUISA EMPÍRICA	92
4.1 ESCOLHA DO TEMA	93
4.2 ESCOLHA DO OBJETO E DEFINIÇÃO DO PROBLEMA	94
4.3 JUSTIFICATIVA PELA OPÇÃO PELA ANÁLISE DE CONTEÚDO	96
4.4 ESTABELECIMENTO DAS CATEGORIAS DE ANÁLISE	97

4.5 CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i> DA ANÁLISE.....	100
4.6 OUTRAS OPÇÕES METODOLÓGICAS	103
5 EM BUSCA DA DIMENSÃO SOCIOEDUCATIVA: ANÁLISE DA ABORDAGEM SOBRE VIOLÊNCIA EM TRÊS TRAMAS DA TELENÓVELA MULHERES APAIXONADAS.....	107
5.1 PRIMEIRA CATEGORIA: CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA.....	108
5.1.1 Raquel e a história sobre a violência contra a mulher	108
5.1.1.1 Descrição e análise	108
5.1.1.2 Inferências possíveis	116
5.1.1.3 Breve conclusão	118
5.1.2 Dóris e o caso dos maus tratos aos idosos.....	119
5.1.2.1 Descrição e análise	120
5.1.2.2 Inferências possíveis	124
5.1.2.3 Breve conclusão	126
5.1.3 Fernanda e o problema da violência urbana.....	126
5.1.3.1 Descrição e análise	127
5.1.3.2 Inferências possíveis	130
5.1.3.3 Breve conclusão	131
5.1.4 Conclusão da categoria	131
5.2 SEGUNDA CATEGORIA: INFORMATIVIDADE DA ABORDAGEM TEMÁTICA	134
5.2.1 Raquel e a história sobre violência contra a mulher	134
5.2.1.1 Descrição e análise	134
5.2.1.2 Inferências possíveis	138
5.2.1.3 Breve conclusão	139
5.2.2 Dóris e o caso de maus tratos aos idosos.....	140
5.2.2.1 Descrição e análise	140
5.2.2.2 Inferências possíveis	142
5.2.2.3 Breve conclusão	143
5.2.3 Fernanda e o problema da violência urbana.....	144
5.2.3.1 Descrição e análise	144
5.2.3.2 Inferências possíveis	146
5.2.3.3 Breve conclusão	147

5.2.4 Conclusão da categoria	147
5.3 TERCEIRA CATEGORIA: DIÁLOGO COM A REALIDADE	150
5.3.1 Raquel e a história sobre violência contra a mulher	150
5.3.1.1 Descrição e análise	151
5.3.1.2 Inferências possíveis	153
5.3.1.3 Breve conclusão	153
5.3. 2 Dóris e o caso de maus tratos aos idosos	154
5.3.2.1 Descrição e análise	154
5.3.2.2 Inferências possíveis	157
5.3.2.3 Breve conclusão	158
5.3. 3 Fernanda e o problema da violência urbana.....	159
5.3.3.1 Descrição e análise	159
5.3.3.2 Inferências possíveis	163
5.3.2.3 Breve conclusão	164
5.3. 4 Conclusão da categoria	164
5.4 QUARTA CATEGORIA: NATURALIDADE	165
5.4.1 Raquel e a história de violência contra a mulher	166
5.4.1.1 Descrição e análise	166
5.4.1.2 Inferências possíveis	167
5.4.1.3 Breve conclusão	168
5.4. 2 Dóris e o caso de maus tratos aos idosos	168
5.4.2.1 Descrição e análise	168
5.4.2.2 Inferências possíveis	170
5.4.2.3 Breve conclusão	170
5.4.3 Fernanda e o problema da violência urbana.....	171
5.4.3.1 Descrição e análise	171
5.4.3.2 Inferências possíveis	173
5.4.3.3 Breve conclusão	173
5.4.4 Conclusão da categoria	174
5.5 QUINTA CATEGORIA: REPERCUSSÃO NA MÍDIA	175
5.5.1 O tema da violência na revista <i>Veja</i>.....	175
5.5.1.1 Descrição e análise	176
5.5.1.2 Inferências possíveis	178

5.5.1.3 Breve conclusão	179
5.5.2 O tema da violência na revista <i>Isto É</i>	179
5.5.2.1 Descrição e análise	180
5.5.2.2 Inferências possíveis	180
5.5.2.3 Breve conclusão	181
5.5.3 O tema da violência na revista <i>Época</i>	181
5.5.3.1 Descrição e análise	181
5.5.3.2 Inferências possíveis	185
5.5.3.3 Breve conclusão	185
5.5.4 Conclusão da categoria	186
5.6 CONCLUSÃO GERAL DA ANÁLISE	187
CONCLUSÕES	190
REFERÊNCIAS	195
ANEXOS	202
ANEXO 1	203
ANEXO 2	208
ANEXO 3	216
ANEXO 4	220

INTRODUÇÃO

Afirmar que esta pesquisa nasceu de um questionamento de seu autor pode, à primeira vista, parecer uma obviedade. Afinal, uma das premissas básicas que norteiam a produção científica preconiza que toda investigação precisa ser articulada em torno de uma questão-chave, um problema de pesquisa. No entanto, a indagação principal da qual resulta este trabalho não surgiu da observação problematizadora de um dado fenômeno – como normalmente ocorre no campo da ciência. Antes, tratava-se de uma dúvida de ordem pessoal e prática: como conciliar o objeto telenovela – tema preferencial de estudo – com a educação, eixo central da linha de pesquisa do programa de mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Paraná.

Ao partir de um pressuposto criado por meio de experiência pessoal – o de que é possível aprender com a telenovela¹ – chegou-se a um primeiro recorte: centrar a pesquisa nas telenovelas exibidas pela Rede Globo de Televisão na faixa das 21 horas. Tal escolha não foi motivada somente pelos substanciais índices de audiência desse produto televisivo. Também pesou a legitimidade social que ele adquiriu na vida dos brasileiros ao longo dos anos.

Ainda diante de um universo temático bastante amplo, foi necessário fazer um segundo recorte. Optou-se, então, por trabalhar com um autor específico de telenovelas. Dessa vez, a opção foi baseada na percepção individual deste pesquisador de que seu conhecimento pessoal acerca da produção de teledramaturgia do novelista Manoel Carlos – a partir de seu retorno à Rede Globo, em 1991², até hoje – facilitaria a investigação. Deve-se registrar, contudo, que a admiração e a preferência do investigador pelo dramaturgo em questão tiveram peso considerável nessa escolha.

Foram duas das principais características da obra de Manoel Carlos as responsáveis por mais um recorte rumo ao tema exato a ser pesquisado. Maneco,

¹ Ao ter o início da vida escolar protelado por não ser aceito por escolas convencionais devido a uma paraplegia ocasionada por lesão cerebral pré-natal, passei boa parte da infância assistindo a programas de televisão, especialmente telenovelas. Filho de pais de baixa escolaridade e que não me incentivaram à prática da leitura, ampliei não somente o vocabulário como também o repertório pessoal de cultura geral a partir deste tipo de produção televisiva.

² Nesse ano, Manoel Carlos escreveu *Felicidade*, a qual minha memória registra como a primeira telenovela a que assisti de forma consciente e integral.

como é conhecido, na mídia, o referido autor de telenovelas, tem como marcas contar histórias muito próximas da realidade cotidiana da classe média brasileira e sempre inserir em suas tramas fictícias personagens e temas que instiguem a reflexão e o debate sobre assuntos polêmicos ou de relevância na sociedade contemporânea (AUTORES, 2010). Esses dois traços distintivos renderam a Manoel Carlos o título de “cronista do cotidiano” e o posicionaram – ao lado da também novelista e colega de emissora Glória Perez – na dianteira dos dramaturgos de televisão brasileiros que mais usam da ficção para falar sobre temas sociais, conforme assinala Jakubazsko (2007).

Após um período de reflexão, entendeu-se que a telenovela *Mulheres Apaixonadas* – produzida e exibida pela Rede Globo entre fevereiro e outubro de 2003, na faixa das 21 horas –, é a que melhor sintetiza as especificidades do universo ficcional de seu autor, Manoel Carlos. Com uma estrutura narrativa bastante semelhante a das comédias de situação³, a obra consiste em um emaranhado de 19 tramas, todas protagonizadas por personagens femininas, que se tocam de alguma forma e convergem para a protagonista, Helena (Christiane Torloni).

Esse arranjo ficcional propicia uma grande variedade temática, que vai de dilemas existenciais ocasionados pelo questionamento a respeito da própria felicidade a tabus como a virgindade feminina e o celibato religioso. Questões como a do alcoolismo e a do ciúme doentio também são apresentadas com destaque. Entretanto, percebe-se uma recorrência da temática da violência. Ao menos quatro dessas 19 tramas centram-se diretamente nessa problemática.

A trajetória da personagem Fernanda (Vanessa Gerbelli), por exemplo, termina de maneira trágica: ela é vítima de bala perdida em um tiroteio entre marginais no bairro carioca do Leblon, em episódio que remete ao problema da violência urbana das grandes cidades. Já Raquel (Helena Ranaldi), professora de educação física, é sistematicamente agredida por seu ex-marido, Marcos (Dan Stulbach).

Situação semelhante é verificada por meio da história de Dóris (Regiane Alves) e suas maldades, verbais e psicológicas, contra os avós octogenários Flora (Carmen Silva) e Leopoldo (Oswaldo Louzada). A violência psicológica também

³ Formato de programa televisivo caracterizado por histórias ficcionais cômicas protagonizadas por personagens comuns e ambientadas no contexto familiar, local de trabalho ou grupos de amigos.

serve de mote à trama protagonizada pela personagem Paulinha (Ana Roberta Gualda), que tem como vítimas seu pai, Osvaldo (Tião D'Ávila), seus professores e seus colegas de classe, em especial, as homossexuais Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli).

Dessa forma, chegou-se ao *tema* desta pesquisa: a violência retratada na telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Mas, ainda que de suma importância, a escolha do tema é apenas o primeiro passo da investigação científica. Assim, uma vez feita essa opção, foi necessário delimitar qual o aspecto do assunto a ser problematizado. Após analisar a repercussão da telenovela pesquisada em publicações segmentadas da época e em fóruns e enquetes na internet, – estes datados da atualidade –, configurou-se o seguinte panorama: de fato, apesar de terem diferentes graus de importância no enredo da telenovela, as quatro tramas aqui contempladas alcançaram considerável aceitação popular. Três delas foram além do simples sucesso entre o público, tornando-se polêmicas, repercutindo em mídias que habitualmente não enfocam o universo das telenovelas e apresentando importantes desdobramentos sociais.

No caso da personagem Raquel, que era agredida pelo marido, Marcos, a trama foi apontada como “a mais educativa” da telenovela em uma enquete realizada pelo *Instituto Qualis*, entidade que realiza estudos sobre qualidade na educação brasileira, com sede na cidade de Goiânia (GO). Concretamente, após a cena em que Raquel denuncia Marcos, a Delegacia Especial de Atendimento à Mulher (Deam) da cidade do Rio de Janeiro apresentou um aumento de mais de 40% no registro de casos dessa natureza somente na capital fluminense (Memória Globo, 2010).

A abordagem da questão do tratamento à terceira idade, a partir do conflito de Dóris, favoreceu, poucos dias antes do fim da telenovela – em 1º de outubro de 2003 –, a aprovação do *Estatuto do Idoso*, instrumento jurídico que assegura uma série de direitos aos brasileiros com idade igual ou superior a 60 anos. O Senado Federal, responsável pela aprovação desse conjunto de leis, reconheceu a importância da discussão proposta por Manoel Carlos nesse processo (Teledramaturgia, 2011).

Evento fictício, o assassinato de Fernanda, vítima de uma bala perdida, deu início a um trabalho conjunto entre o autor Manoel Carlos e a organização não

governamental *Viva Rio*, comprometida em “difundir a cultura da paz e o desenvolvimento social” (VIVA RIO, 2011). A ONG promoveu uma manifestação denominada “Brasil sem Armas”, que pedia a aprovação do *Estatuto do Desarmamento* pelo Congresso Nacional.

A passeata, na Avenida Atlântica, na capital fluminense, contou com a participação de cerca de 40 mil pessoas. Dentre elas, encontrava-se grande parte do elenco da telenovela. Em uma cadeira de rodas, o ator Tony Ramos, cujo personagem havia sido baleado, encabeçava a marcha, assistida pelo público telespectador no capítulo do dia seguinte, ao som do Hino Nacional Brasileiro.

Inicialmente concebida como uma trama periférica de peso menor no enredo da telenovela, a trama de Paulinha não teve repercussão significativa fora da imprensa especializada na cobertura de fatos concernentes à televisão. Além disso, o *bullying*, nome dado à forma de violência praticada pela estudante, não era difundido, em 2003, na mesma proporção verificada na atualidade, quando é apontado como uma das manifestações de violência mais grave e comum no Brasil. Por essa razão, essa história de ficção foi excluída da análise empírica que serve de base a presente pesquisa.

A partir de então, resultou um novo *questionamento*: “Como o autor Manoel Carlos buscou uma abordagem socioeducativa dos casos de violência retratados em *Mulheres Apaixonadas*, visto que instaurou a problemática a partir de exemplos negativos explorados de forma aparentemente não didática”? Eis a resposta que a presente pesquisa busca encontrar.

Nesta empreitada, o *objetivo geral*, portanto, foi o de analisar como se construiu a dimensão socioeducativa das tramas de violência apresentadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Para tanto, entendeu-se ser necessário cumprir algumas etapas prévias.

Primeiramente, decidiu-se analisar a construção dramática dessas tramas, a saber: o caso de Fernanda, vítima de violência urbana; o drama de Raquel, que sofre a violência doméstica praticada por seu marido; e o conflito de Dóris com os avós, a quem agride psicológica e verbalmente. A análise foi feita a partir da leitura dos resumos dos capítulos diários da referida telenovela, disponibilizados a este pesquisador pela Rede Globo (Anexo I), para compreender como se deu o

tratamento realista e naturalista das tramas e quais soluções melodramáticas elas apresentaram para atrair a atenção dos telespectadores.

Por meio de uma amostra composta por 192 cenas da telenovela estudada, também se decidiu examinar, no conteúdo dos enredos, a presença de informações que contribuam, efetivamente, para o enfrentamento da violência, tais como: causas; medidas de prevenção e de sanção aos praticantes de crimes de violência; formas de denúncia; e dados estatísticos que deem a dimensão do problema no Brasil (Lopes, 2009).

Por fim, estabeleceu-se a necessidade de verificar como se deu o *diálogo entre a obra de ficção e a realidade social da época*. Primeiramente, por meio do exame de cenas nas quais se hibridizam (Anexo 2) mensagens puramente ficcionais com outras, que lembram a linguagem documental. Em seguida, ao mensurar, quantitativamente, a repercussão das histórias de ficção em questão no contexto social da época, com base nas três revistas generalistas de maior circulação nacional: *Veja*, *Isto É* e *Época* (Anexo 4).

Esses objetivos cumprem ainda a função de afirmar ou refutar a *hipótese* em torno das qual se articula este trabalho. Acredita-se que, ao abordar questões de relevância social, como a problemática da violência, a telenovela converte-se em um espaço de reflexão e debate social em torno de temas de interesse público, cujo potencial socioeducativo é reforçado tanto pela impressão de familiaridade/naturalidade quanto pelas características dramatúrgicas e pelo apelo emocional proporcionados pela linguagem desse tipo específico de programa de entretenimento televisivo.

Aqui, faz-se uma ressalva: o presente trabalho, que *não se pretende sociológico*, teve como objetivo principal estabelecer uma reflexão sobre as possibilidades socioeducativas apresentadas pelo gênero telenovela brasileira, dada a sua popularidade e alcance social no país. Nesse contexto, a temática da violência, eleita por recorrência, figura apenas como ponto de apoio necessário, sobretudo em termos metodológicos, à análise do fenômeno envolvendo ficção televisiva e possibilidades educativas não formais. Dessa forma, não se tem, aqui, nenhum interesse específico sobre a problemática da violência enquanto dado científico e social.

A propósito da questão metodológica, aliás, este estudo está articulado nos pressupostos teóricos e métodos próprios da *Análise de Conteúdo*. Com ela, objetivou-se, em primeiro lugar, investigar quais elementos concorreram para a emergência de uma dimensão socioeducativa na abordagem temática de três formas de violência pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Além disso, com a opção por essa metodologia e pelo privilégio de seu *viés qualitativo* na maior parte da pesquisa, entende-se que o presente trabalho contempla o campo da subjetividade.

A perspectiva subjetiva, por seu turno, impõe-se por duas razões principais: em primeiro lugar, está de acordo com a natureza do objeto a ser pesquisado – uma telenovela –, produto simbólico de entretenimento de massa essencialmente subjetivo; em segundo lugar, o trabalho subjetivo não somente é uma das características da produção científica em ciências humanas e sociais como também valoriza a atuação do pesquisador, cuja sensibilidade e capacidade de reflexão, de análise e de estabelecer relações intersubjetivas são usadas em prol da produção do conhecimento. Em observância aos critérios de cientificidade, esse trabalho de produção subjetiva é orientado pela análise em categorias temáticas, as quais serão detalhadas no capítulo 4 desta pesquisa.

Dito isso, pondera-se que um aspecto desta pesquisa possa parecer ainda questionável. Em princípio, a opção por pesquisar uma telenovela apresentada em 2003, nove anos atrás – ainda que reapresentada entre 2008 e 2009 –, pode parecer controversa. Porém, entende-se que três facetas desse objeto são suficientes não só para desfazer tal impressão como também servem de *justificativa* para a realização da pesquisa como um todo.

Em primeiro lugar, chama-se a atenção para o fato de que as três formas de violência retratadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* aparecem hoje, nove anos após sua abordagem pela ficção, como problemas ainda correntes na sociedade, o que reforça o caráter atemporal das temáticas. Da mesma forma, estudar o fenômeno da promoção de ações socioeducativas por parte da produção televisiva de ficção, conhecido como *merchandising social*, mostra-se urgente não só por conta do crescimento quantitativo desta prática, mas também diante da representatividade de tal expediente no mercado teledramatúrgico atual.

Ao que se assiste pela televisão, hoje em dia, é uma verdadeira elevação desse recurso narrativo-temático opcional ao *status* de componente indispensável à sintaxe da telenovela (Czizewski, 2010). Esse movimento vem acompanhado de outro – que lhe é contemporâneo, mas extrapola os limites do espaço de produção de bens simbólicos –, o que faz aumentar, nos mais diferentes nichos de mercado, a preocupação com a responsabilidade social sobre a geografia física e humana que os circunda.

Por fim, considera-se que a preocupação com os mecanismos funcionais e potenciais de educação não formal, no discurso das chamadas ações socioeducativas na teledramaturgia, encontra assento na realidade brasileira atual. Afinal, o mesmo país que dá mostras do poder mobilizador da telenovela serve de cenário aos mais diversos e condenáveis casos de violência, intolerância com o próximo e incapacidade de convívio com a alteridade. Portanto, buscar entender e angariar formas de reverter esse quadro é, ainda que pela via da ficção e do lúdico, educar.

Explicadas e justificadas as etapas que tornam viável a presente pesquisa, resta descrever como cada uma delas se corporifica nesse relato científico. O primeiro *capítulo* aborda a telenovela a partir de sua condição dialética de produto comercial de entretenimento e ficção que, no caso de *Mulheres Apaixonadas*, converte-se, paradoxalmente, em um espaço social de educação não formal e possibilidades de incentivo a atitudes cidadãs.

Além disso, a discussão em torno desse gênero de programa televisivo serve, de forma metonímica, para discorrer sobre a dialética representada pela massificação no Brasil, de forma específica, e na América Latina, em geral. Nessas regiões, o consumo, *a priori* visto como uma prática eminentemente funcional, acaba, por vezes, representando a única forma de acesso a bens, serviços e experiências negadas à população pelo Estado, como a educação, por exemplo. Sem pretender dar conta da complexidade do tema, a explanação, que se articula em torno de autores como Adorno e Horkheimer (1985), Bourdieu (1997), Lopes (2004; 2009), Martín-Barbero (2003; 2004) e Ortiz (1991;1994), pretende situar o leitor no contexto da indústria cultural. Assim, as menções aos processos e estudos de recepção televisiva, apresentadas ao longo do tópico, não representam nenhuma

forma de inclinação teórico-metodológica, apenas dão consistência à contextualização pretendida.

O capítulo seguinte apresenta um breve inventário das características históricas, formais e estéticas que conformam a identidade da televisão e da telenovela brasileiras. Em seguida, contempla traços da vida, da obra e do universo ficcional do autor de telenovelas Manoel Carlos e faz um panorama de *Mulheres Apaixonadas*, uma das histórias de ficção de maior sucesso do dramaturgo.

O fascínio do profissional pelo universo da mulher, seu conhecido apreço à figura de personagens chamadas Helena, sua vocação para a polêmica e as especificidades do seu processo de criação são alguns dos itens que ajudam a compor o perfil do autor. Quanto à telenovela em questão, além de um breve resumo sobre as histórias que a compõem, é dada ênfase ao constante diálogo entre ficção e realidade, à promoção de ações socioeducativas e à grande repercussão gerada pela trama. Como apoio bibliográfico, contempla-se o livro *Autores* (2010) e o *site Memória Globo*, idealizados pela Rede Globo de Televisão, e duas entrevistas com profissionais da emissora: o dramaturgo Manoel Carlos, autor da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, e o gerente da Diretoria de Responsabilidade Social e Relações Públicas da TV Globo, Raphael Vandystadt.

No terceiro capítulo, discute-se a relação entre a comunicação de massa e a educação não formal. Para tanto, parte-se da discussão sobre as noções de público e privado, que se complexificam a partir da consolidação do processo de globalização da economia, discorre-se sobre o avanço do mercado sobre a esfera pública e estatal e, finalmente, discute-se as principais consequências desse processo, como a emergência do que se pode chamar de uma nova consciência social. De forma pontual, a explanação conceitua e diferencia as novas práticas sociais – como a da responsabilidade social e do *merchandising* social – que permitem, por exemplo, que a promoção de conteúdos educativos extrapole os limites da instituição escolar e avance sobre novos espaços sociais, como a mídia de massa e, no caso específico deste trabalho, a telenovela.

Nesse escopo, que tem como elemento-chave o conceito de ação pedagógica de Bourdieu (1975), ganham destaque postulados teóricos de autores como Kunsch (1997; 2003), no que tange ao tema da responsabilidade social; Almeida (2011) e Schiavo (1995; 2002), sobre a prática do *merchandising social*; e

Lopes (2004;2009) e Nicolosi (2009), no que se refere especificamente ao *merchandising social* em telenovelas brasileiras.

O quarto capítulo é dedicado a explicitar as opções e procedimentos metodológicos que orientaram o trabalho de análise de conteúdo das três tramas examinadas, a fim de responder à questão central desta pesquisa. Para tanto, usa-se como base teórica as contribuições de Bardin (1997) sobre a Análise de Conteúdo. Finalmente, no quinto e último capítulo, a análise dos conteúdos examinados e seus resultados são apresentados de forma crítica, a partir de inferências e deduções pertinentes.

1 UM OLHAR DIALÉTICO SOBRE A TELENVELA

A telenovela – latino-americana, em geral, e brasileira, em especial – ocupa uma posição de destaque no campo da produção de ficção televisiva mundial. Por um lado, essa condição pode ser entendida com certa facilidade. No caso latino-americano, especialmente no México, a universalidade da temática do amor e a simplicidade com que explicam as relações humanas fazem com que as histórias de ficção criadas pelas redes de televisão do país alimentem o imaginário popular de forma eficaz e permanente (MARTÍN-BARBERO, 2004). No que se refere especificamente ao Brasil, a qualidade tanto na criação quanto na realização técnica de obras desse gênero e a maior sofisticação conferida às situações dramáticas fazem da telenovela o programa televisivo de maior audiência no país e um dos mais conhecidos e bem-sucedidos no mundo (SOUZA, 2004).

Por outro lado, a popularidade e o alcance social da telenovela a transformam em “um fenômeno complexo, ligado à nossa cultura com todos os jargões de latinidade e subdesenvolvimento” (FERNANDES, 1997, p. 20). Para entender essa complexidade, é preciso analisar a telenovela a partir de seus múltiplos aspectos: trata-se de um exitoso produto da indústria cultural, de apelo comercial, difundido pelo meio de comunicação de massa de maior audiência em boa parte do mundo, centrado na ficção e no melodrama e voltado ao entretenimento.

O presente capítulo ocupa-se desta análise com o objetivo de enfatizar a natureza essencialmente dialética da telenovela. Para tanto, apresenta-se um exercício de desconstrução teórica dos vários aspectos que compõem a matriz originária desse bem simbólico e que contribuem para transformá-lo em fenômeno sociocultural. Porém, ressalta-se que a abordagem sobre cada um deles é feita de maneira menos acurada, porque secundária. Na verdade, tais elementos figuram, aqui, como bases em torno das quais se articulam duas correntes de pensamento distintas a serem confrontadas: uma formada por autores ligados à tradição crítica europeia, sobretudo Adorno e Horkheimer (1985) que denuncia os limites do produto telenovela a partir de sua lógica eminentemente econômica e do comprometimento ideológico do gênero; outra personificada por teóricos, em maioria latino-americanos, como Lopes (2004; 2009), Martín-Barbero (2003; 2004), além do

francês Dominique Wolton (2004) que assinalam a potencialidade dessa narrativa popular de converter práticas de consumo cultural em oportunidades de participação e transformação sociais, bem como de sua capacidade socioeducativa.

1.1 INDÚSTRIA CULTURAL, CONSUMO E ENTRETENIMENTO

Cunhado por Adorno e Horkheimer em 1947, o termo “indústria cultural” diz respeito ao processo por meio do qual bens simbólicos são “adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo” (ADORNO, 1994, p. 92). Situados historicamente, o conceito e seu significado remetem às pesquisas desenvolvidas pela Escola de Frankfurt, na Europa, a partir da década de 1920.

Liderados por esses dois pensadores, um grupo de teóricos passa a fazer, nessa época, estudos críticos acerca da chamada cultura de massa. O empenho intelectual desses estudiosos reside em mostrar que a ideia de democracia no acesso aos bens culturais, propiciada pelas transformações tecnológicas oriundas da Revolução Industrial e da Primeira Guerra Mundial e prenunciadoras da emancipação humana, é falsa. Segundo eles, o propalado esclarecimento racional sobre a realidade que tal guinada técnico-cultural proporcionaria esconde uma faceta perniciosa à medida que oculta as verdadeiras consequências de seu significado social (Adorno e Horkheimer, 1985).

Em outras palavras, para os autores, ao se apresentar como um mecanismo democrático e emancipador de promoção e difusão da cultura, a indústria cultural dissimula a lógica mercantil travestida de progresso tecnológico na qual ela se estrutura. Nesse contexto, os produtos culturais e seus difusores servem, na verdade, à exploração e exclusão dos mais fracos pelos mais fortes em termos econômicos, conforme querem os governos totalitários comprometidos com o capitalismo burguês industrial em expansão (Cohn, 1994).

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985, p. 119),

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da Indústria Cultural podem ter certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho [...]. Inevitavelmente, cada manifestação da Indústria Cultural apresenta as pessoas tais como as moldou a indústria como um todo.

A passagem evidencia o processo generalizado de reificação do indivíduo e a capacidade da indústria cultural de criar falsas necessidades de consumo, às quais ela própria se encarrega de satisfazer por meio da massificação. Trata-se de um processo de produção em escala industrial que, embora alicerçado na padronização, legitima-se graças a uma falsa ideia de inclusão e distinção sociais pretensamente inscritas no exercício de aquisição de novos produtos pelos indivíduos.

A asserção, que desnuda a atmosfera consumista da sociedade massificada, ainda lança luzes sobre o papel estratégico atribuído ao lazer nesse contexto. Para os autores, o entretenimento representa o principal sustentáculo da indústria cultural. Quando assinalam a aproximação entre trabalho e descanso, Adorno e Horkheimer alertam para o fato de que, na sociedade de massa, até as práticas mais triviais de lazer revelam-se meros prolongamentos do trabalho mecanizado.

Ao processo de trabalho na fábrica só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação [...] Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar, tanto quanto possível, da situação imediatamente anterior e não na ideia do todo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pp.128 – 9).

Dessa forma, o deslocamento dos processos de serialização e fragmentação, próprios do trabalho industrial, para o ambiente doméstico, orquestrado pela ideologização do entretenimento, não só impede que os sujeitos se enxerguem como seres agentes e pensantes, donos de uma subjetividade individual e em busca de um lugar próprio no contexto social. Mais que isso, essa perda da noção de totalidade é compensada por uma subjetividade estandardizada, que oferece interpretação e atribuição de significado ao conteúdo dos bens consumidos pelos indivíduos. No entanto, essa interpretação e significação pré-concebidas, mostram-se comprometidas ideologicamente com a manutenção da ordem vigente. Como consequência, o sujeito passa a ser assujeitado.

Em conformidade com a lógica de dissimulação da Indústria Cultural, esse processo de assujeitamento ocorre sutilmente. Dentre os meios que o viabilizam,

estão o cinema, em um primeiro momento, e, posteriormente a televisão. Imbuídos de certa aura mágica, esses dois símbolos da vida moderna fazem uso de suas inúmeras possibilidades de estímulo sensorial e jogo psicológico para, contando histórias, acostumar o espectador à nova realidade sócio-histórica e acomodá-lo no devido lugar que ele nela ocupa.

É importante lembrar que, segundo Carneiro (1999, p. 34), “as primeiras reflexões sobre a televisão educativa definiriam educação como negação do entretenimento”. Logo, fica claro o significado social que as atividades de lazer e divertimentos ganharam ainda no início da sociedade de massa que emerge no século XX.

1.2 TELEVISÃO, FICÇÃO E MELODRAMA

Para que se torne efetivamente consistente, uma pesquisa sobre telenovela não pode se furtar a discorrer sobre a televisão, meio que consagrou esse produto midiático e por meio do qual ele se propaga, no caso brasileiro, há seis décadas. Quando essa investigação visa a destacar a dimensão dialética desse gênero televisivo, a conexão entre meio e mensagem mostra-se fundamental.

No livro *Sobre a televisão*, Bourdieu (1997) pondera que este meio de comunicação é o que vivencia de forma mais aguda a relação entre produção cultural e comércio, uma vez que, nele, a disseminação da cultura está subordinada aos índices de audiência. Como resultado, segundo ele, “em geral, não se pode dizer grande coisa na televisão” (p. 15).

Além disso, o autor afirma que a mídia televisiva extrapola a sua função de meio, a quem cabe registrar a realidade, e atua na construção discursiva de uma outra realidade, graças a seu característico efeito de real. Ao considerar esse último aspecto como um dos “perigos potenciais” da televisão, Bourdieu acredita que essa mídia é capaz de exercer fins sociais de mobilização ou de desmobilização, por meio dos quais pode vir a atentar contra a democracia.

Assim, segundo o sociólogo francês, insensivelmente, a televisão torna-se um instrumento de criação da realidade, fazendo com que o indivíduo caminhe, cada vez mais, rumo a universos em que o mundo social é descrito e prescrito pela mídia televisiva, que se transforma em árbitro da existência social e política, legitimando

ou não fatos, atos e pessoas. Com isso, Bourdieu pretende mostrar que o fazer televisivo configura uma forma de violência simbólica, exercida graças a uma cumplicidade tácita dos que a sofrem e dos que a exercem, sempre de maneira inconsciente em ambas as instâncias.

A respeito da dimensão inconsciente dessa mídia eletrônica, Maria Rita Kehl (2004) enfatiza que o fluxo de significantes televisivos é semelhante ao fluxo de significantes do inconsciente. Assim, a televisão pode ser caracterizada como um lugar em si, onde as noções de tempo e espaço são relativizadas e impera a lógica da inconsciência.

Em síntese, conforme a autora, a televisão representa uma espécie de esfera pública expandida, cuja principal função é constituir e conformar o espaço público. Assim, essa mídia, por sua natureza subjetiva, opera no sentido da antecipação, o que equivale dizer que as mensagens e imagens que se materializam na tela do televisor são muito menos um produto virtual e muito mais a satisfação de demandas inconscientes, porém reais, dos telespectadores. Justamente por serem inconscientes – e, portanto, desconhecidas – essas demandas, normalmente, são anteriores à oferta do programa televisivo por determinada emissora.

Nesses termos, o advento da televisão serve de resposta a uma necessidade já apresentada pela sociedade, não cabendo a ela inaugurar processos. Regida pela lógica do inconsciente, a mídia televisiva ocupa-se, apenas, de efetuar a ligação entre a individualidade do espectador e o espaço público que ela própria representa, dispensando o receptor da necessidade de pensar, uma vez que está estruturada unicamente para a realização imediata dos desejos de quem a contempla.

Para Kehl (2004), a relação entre os que consomem e os que produzem conteúdo televisivo tem raízes no processo de formação da chamada sociedade de massas, ou sociedade do espetáculo. De acordo com ela, para se sentirem pertencentes à massa e serem identificados com esta, os indivíduos têm de abrir mão de parte de suas produções subjetivas. Em troca, recebem uma espécie de subjetividade industrializada, uma forma de inconsciente coletivo.

Como consequência, tem início um processo que culmina em um espaço no qual um contingente homogêneo de pessoas persegue fins particulares. Por meio dele, o indivíduo busca representações de si mesmo, provas para a própria

existência. Como esse mecanismo de reconhecimento exige certa visibilidade espetacular, tal indivíduo da massa vai buscá-lo nas imagens e mensagens da televisão.

No entanto, aquilo que se configura na tela, adverte Kehl, representa, na verdade, a imagem e os desejos do Outro. Então, quanto mais o espectador consome as produções televisivas na tentativa do autorreconhecimento, mais distante fica das suas singularidades subjetivas, consumindo traços do que acreditar ser a subjetividade alheia e se desacostumando da sua própria subjetividade.

Nas palavras da autora,

(...) a exaltação do indivíduo como representante dos mais elevados valores humanos que esta sociedade produziu, combinada ao achatamento subjetivo sofrido pelos sujeitos sob os apelos monolíticos da sociedade de consumo, produz esse estranho fenômeno em que as pessoas, despojadas ou empobrecidas em sua individualidade, dedicam-se a cultivar a imagem das outras, destacadas pelos meios de comunicação como representantes de dimensões de humanidade que o homem comum já não reconhece em si mesmo. Consome-se a imagem espetacularizada de atores, cantores, esportistas e alguns (raros) políticos, em busca do que se perdeu exatamente como efeito da espetacularização da imagem: a dimensão, humana e singular, do que pode vir a ser uma pessoa, a partir do singelo ponto de vista de sua história de vida (2004, p. 67).

Para ela, esse culto só se torna possível graças a um ocultamento, que é outra das lógicas em que a televisão opera. As imagens e mensagens televisivas guardam em si propriedades de fetiche. Por este, deve-se entender o objeto ou a representação de algo que se conhece, mas que não se quer conhecer. Justamente por proporcionar esse mascaramento, esse objeto ou representação é imbuído de um atrativo particular que o transformaria em fetiche.

No caso dos produtos televisivos, esse objeto ou representação pode ser deslocado para a figura daqueles que a própria televisão rotula de celebridades ou às histórias de ficção. Já a verdade ocultada pode ser debitada ao contexto subjetivo do espectador, que já sabe que o perdeu, mas prefere ignorar isso e procurar um pouco de si em cada ponto da imagem virtual.

Em uma perspectiva semelhante, Campedelli (1987) explica que, diferentemente do que ocorre no cinema, na televisão, não há distanciamento entre o ator ou cena e o público. Aquele é substituído “pela imediatez cotidiana e familiar das imagens (...) seu projeto é incorporar totalmente o espectador em seu espaço” (p.53).

Kehl (2004) aponta, ainda, que a televisão tem como uma forte marca na contemporaneidade a constante aproximação e, às vezes, a inversão entre o que é ficção e o que diz respeito à realidade. A propósito dessa dicotomia, Eco (1984) defende que ela vem sendo arbitrariamente neutralizada desde os primórdios da história da mídia televisiva, a ponto de, na atualidade, a separação entre o fictício e o real mostrar-se praticamente inviável e até irrelevante.

A crítica do autor a essa situação deriva do fato de que, segundo ele, os programas televisivos de ficção, que dividem espaço com os programas informativos na programação das emissoras, frequentemente, divulgam “verdades parabólicas” (1984, p. 2). Eco refere-se aos princípios morais ou políticos inseridos proposital e sediosamente na narrativa fictícia, cuja detecção é difícil, posto que subjetiva, e a denúncia, tratada como irrelevante, a despeito de sua relevância cultural.

A diferença entre esses dois tipos de programas se reflete nos modos pelos quais os órgãos de controle parlamentar, a imprensa, os partidos políticos movem críticas à tevê. Uma violação dos critérios de veracidade nos programas de informação produz inquéritos parlamentares e artigos de primeira página. Uma violação (sempre considerada opinável) dos critérios de equanimidade nos programas de ficção provoca artigos na terceira página ou na seção de tevê.

Como consequência, destaca Eco, essa desigualdade é refletida no âmbito jurídico, que pune os infratores da vida pública, mas raramente confere tratamento adequado aos crimes de opinião. Ocorre que tais crimes podem ter suas implicações potencializadas uma vez que, neles, os aspectos ideológicos aparecem diluídos, seja no caráter aparentemente inofensivo das histórias de humor e fantasia ou na intencionalidade difusa de seus autores.

Ainda no que compete à ficção, é necessário refletir sobre a prevalência do melodrama na esfera da teleficção. Para Ortiz (1991), essa predominância resulta da imposição temática, devedora da empatia das histórias melodramáticas ante as donas de casa, exercida pelas multinacionais norte-americanas que, entre as décadas de 1950 e 1960, patrocinavam novelas de rádio e televisão.

Além das questões ideológicas levantadas por Eco, uma das críticas mais comuns a esse gênero diz respeito à noção de escapismo, defendida por Adorno e Horkheimer (1985) quando se referem aos produtos da indústria cultural voltados ao entretenimento. Marcado pelo excesso de sentimentalismo, pela distinção

maniqueísta entre o Bem e o Mal e pela ancoragem na ideia de um amor impossível, o melodrama privilegia a emoção em detrimento da razão (Campedelli, 1987).

Da mesma forma, critica-se o esquematismo, a simploriedade dramática e a pobreza temática do gênero. Comparato (1983, p.89) detecta 36 situações dramáticas recorrentes no melodrama, às quais chama de *plots* (enredos ou pontos de virada), subdividindo-as em nove eixos principais:

- 1) *plot* de amor: um casal que se ama é separado por alguma razão, volta a se encontrar e tudo acaba bem;
- 2) *plot* de sucesso: história de um homem que ambiciona o sucesso, com final feliz ou infeliz, de acordo com o gosto do autor;
- 3) *plot* cinderela: é a metamorfose de uma personagem de acordo com os padrões sociais vigentes (...);
- 4) *plot* triângulo: é o caso típico do triângulo amoroso;
- 5) *plot* da volta: filho pródigo volta à casa paterna; marido volta da guerra;
- 6) *plot* vingança: um crime (ou injustiça) foi cometido e o herói faz justiça pelas próprias mãos, ou vai em busca da verdade;
- 7) *plot* conversão: converter um bandido em herói, uma sociedade injusta em justa (...);
- 8) *plot* sacrifício: um herói que se sacrifica por alguém ou por alguma coisa;
- 9) *plot* família: mostra a relação entre família ou grupos.

Ainda que seja possível encontrar algumas variações ou combinações nesse esquema, Campos (2011) reduz o seu significado ao entendê-lo meramente como uma falsa ideia de variedade. Tal escassez criativa é resultado, na opinião de Balogh (2002), da especificidade assumida pela ficção televisiva. A autora, que defende a ideia de que o conceito de ficção varia de acordo com o meio que difunde a mensagem, acredita que uma das mais importantes características do texto fictício de televisão é “a estética da interrupção e repetição” (Virilio *apud* BALOGH, 2002, p. 6).

Balogh lembra que a televisão enquanto espaço de produção é sustentada pela publicidade, e que essa condição reflete-se na linguagem da televisão enquanto meio. Ao ceder parte de seu tempo aos intervalos comerciais, a mídia televisiva enquadra sua produção em uma lógica de fragmentação. No caso específico dos produtos de teledramaturgia, além de essa fragmentação implicar na divisão da história em blocos, tem-se, ainda, a fragmentação em capítulos ou episódios.

A consequência dessa serialidade, segundo a autora, é a repetição. Por conta dela, as histórias de ficção obrigam-se a, constantemente, reiterar o já dito ou já mostrado para assegurar que o telespectador não se perca no curso da narrativa seriada. Assim, a repetição toma o lugar da originalidade e, uma vez apartada da

inventividade, a obra acaba por se afastar daquilo que se conhece, tradicionalmente, como qualidade no campo da criação artística. O raciocínio é completado por Campedelli (1987, p. 21), para quem “a sensação da narração esticada indefinidamente, que a produção mais hábil consegue disfarçar e que a inábil torna exasperante, apenas manifesta o efeito psicológico imediato do gênero”.

Diante do exposto até aqui, observa-se que a tradição intelectual iniciada em Frankfurt, cujo maior expoente é a criação de uma teoria sugestivamente denominada “crítica”, encontra-se presente ainda hoje no pensamento de diferentes estudiosos contemporâneos. Evidencia-se também que, nesse intervalo de tempo, tal tradição conserva um viés pessimista em relação à sociedade e à cultura massivas, em grande parte das vezes sintetizadas na figura dos meios de comunicação.

Essa concepção redonda em um entendimento midiacêntrico, que atribui aos meios um potencial exorbitante e necessariamente nefasto, visto que desenvolvido somente no sentido da prevalência do campo econômico sobre as outras estruturas do tecido social. Em tal contexto, o conteúdo midiático e as demais manifestações culturais voltadas às massas são rotulados como ideologicamente comprometidos e esvaziados de qualquer valor social, cultural ou artístico. Nada resta além do valor mercantil e da politização capitalista.

No pouco espaço que sobra ao indivíduo nesse cenário, ele é visto como apenas mais uma peça do sistema, cuja força física emprega sempre no sentido de manter funcionando a engrenagem social e, portanto, contra si. Da mesma forma que essa concepção não vê na produção cultural massiva nenhum valor emancipatório, também não cogita ao indivíduo nenhuma possibilidade de elaboração intelectual que vise à ilustração. Serve de prova desse raciocínio aquilo que Adorno e Horkheimer (1985) chamam de “semiformação”⁴.

Conforme esses autores, a razão instrumental que emana da disseminação tecnológica e da massificação cultural, além de seus efeitos perniciosos já abordados, ludibria o indivíduo com uma falsa sensação de racionalidade que é, verdadeiramente, uma racionalização esquemática. Por meio dela, a experiência pessoal cotidiana é sacrificada em nome da experiência sistemática do consumidor.

⁴ Determinada forma social da subjetividade imposta por um dado modelo de produção em todos os planos da vida.

Assim, as práticas culturais massivas se reduzem a “clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí a sua razão de ser” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

Finalmente, Adorno (1994) alerta para o fato de que o uso do prefixo não caracteriza a “semiformação” como um estágio prévio à formação efetiva. Pelo contrário, segundo ele, a primeira é a expressão da total impossibilidade da última. Em síntese, a grande crítica do teórico em relação à razão instrumental concentra-se na incapacidade desta de, mesmo um tanto adaptada à realidade vigente, distanciar-se dela a fim de compreendê-la em todos os seus meandros e contradições. Esta sim, segundo ele, uma condição indispensável ao verdadeiro esclarecimento.

1.3 OUTROS OLHARES, OUTRAS PERCEPÇÕES

Filiados a outras tradições teóricas, alguns autores, sobretudo latino-americanos, têm uma maneira diferenciada de conceber a sociedade e a cultura massificadas. A orientação para a qual se volta o pensamento desses estudiosos advém de uma concepção estrutural diferenciada sobre a massificação. Sem negar a natureza econômica da indústria cultural nem a valorização do consumidor em detrimento do sujeito, que ela exerce, essa vertente teórica extrai dessa situação um significado que vai além da mera exploração capitalista.

Para Canclini (1995), ao mesmo tempo em que representa uma prática de ordem econômica ligada ao ideal de ajustamento social, o consumo também se mostra um exercício de cidadania à medida que permite ao indivíduo que se inclua e participe, efetivamente, da dinâmica social a que pertence. Além disso, o autor sustenta que os produtos da cultura e da comunicação de massa, simbólicos ou materiais, estimulam os sujeitos a exercitarem novas competências, uma vez que os confronta com situações inéditas – caso do manuseio de um novo artefato tecnológico ou da fruição de uma forma artístico-cultural inacessível antes, por exemplo. Da mesma forma, Canclini afirma que tais produtos proporcionam experiências sociais e estéticas negadas ao cidadão pelo Estado.

Yudice (2004), por sua vez, vê a nova configuração proporcionada pela indústria cultural sob o prisma da produção. Ele salienta que, com o advento da globalização, determinadas nações que, anteriormente, apresentavam-se

dependentes de grandes potências mundiais, em termos tecnológicos e culturais, transformaram-se, na atualidade, em produtores e exportadores de arte e cultura. Caso emblemático é o da telenovela latino-americana. Ao exportarem suas criações, de fama internacional, países como Brasil e México destacam-se no panorama da produção televisiva de ficção mundial. Assim, mesmo sob o estigma da marginalidade latina, conseguem inserir-se nos domínios da economia global (Mattelart, 1998).

A menção à novela de televisão remete à questão dos meios de comunicação de massa, que marcam uma importante ruptura da tradição teórica em questão com os postulados da Teoria Crítica alemã. Essa cisão pode ser catalisada pelo título do livro de um desses teóricos latinos: trata-se de Jesús Martín-Barbero, autor de “Dos meios às mediações” (2003). A exemplo do título desse livro, tais teóricos, sem se deixarem seduzir pelo fetichismo da técnica, invertem o eixo da problemática. Deslocam o peso explicativo da dinâmica sócio-histórica cultural dos meios de comunicação e o calcam nos usos sociais que os indivíduos fazem deles. No entanto, não se prendem à perspectiva individual e buscam respostas também nos elementos contextuais que podem ajudar a formar as percepções pessoais, aquilo que Martín-Barbero chama de “mediações”.

Um primeiro aspecto a ser destacado nesse novo horizonte é a relativização do poder dos meios de comunicação de massa, em especial, em determinadas regiões da geografia mundial, como a América Latina. Ortiz (1994) chama a atenção para o advento tardio das sociedades de consumo nessa porção continental. Como exemplo, o autor cita o início das operações televisivas no Brasil.

De acordo com ele (1991), somente na década de 1940, quando a sociedade brasileira fortalece o duplo processo de urbanização e industrialização, tem-se, de fato, a constituição de uma sociedade de massa nacional. Um dos primeiros sinais dessa transformação é dado pelo rádio, que assume caráter comercial e, graças ao financiamento de anunciantes, ganha incremento e popularidade, principalmente com as radionovelas, a partir de 1941.

É essa mesma vocação comercial que, segundo Ortiz (1991), norteia a implementação da televisão no Brasil. No entanto, a comercialização nesse novo meio de comunicação só vai se consolidar cerca de uma década depois. Durante os anos de 1950, essa mídia representa um empreendimento frágil, que tem como

fatores agravantes o baixo interesse dos anunciantes, já acostumados ao rádio, e a escassez de aparelhos televisores, por exemplo.

Essa especificidade faz com que não somente a televisão, mas a indústria cultural brasileira como um todo, assuma “um papel de controle social difuso” (MARQUES DE MELO, 2004). Logo, nesse país, assim como na maioria das nações latino-americanas, a massificação cultural tem efeitos particulares que não se configuram nem se explicam pelos mesmos fatores verificados pela Escola de Frankfurt na Alemanha, por exemplo.

As consequências de tal contingência podem ser mais bem compreendidas quando se analisa os paradigmas comunicacionais da América Latina. Segundo Marques de Melo (2004), a indústria cultural latino-americana leva tempo para superar, ainda que parcialmente, uma lógica excludente só revertida a partir da popularização das mídias radiofônica e televisiva, na primeira metade do século XX. Desde então, esses meios

ensejam oportunidades para a melhoria do apetite cognitivo das populações economicamente ativas. Até mesmo os contingentes analfabetos seriam promovidos à condição de consumidores culturais de produtos sonoros ou audiovisuais disseminados pelas redes abertas, porque acessíveis a baixo custo (p.20).

Esse quadro, somado a um contexto sociocultural marcado pela baixa qualidade e universalidade dos sistemas educacionais nacionais, redundava em uma realidade na qual “os maiores contingentes humanos da América Latina se nutrem de conhecimentos efêmeros, fragmentados e superficiais somente propiciados pelas ‘escolas paralelas’ que brotam das redes midiáticas” (MARQUES DE MELO, 2004, p.22).

Por sua longa tradição oral, as populações latino-americanas vão ter no rádio e, principalmente, na televisão suas “escolas paralelas” mais representativas. É, aliás, no que tange à televisão que se verifica outra importante ruptura teórica entre as duas vertentes confrontadas neste trabalho. Enquanto Bourdieu vê na orientação mercadológica dessa mídia um limitador que sonega à audiência a disseminação de conteúdos verdadeiramente transformadores, Lopes (2009) sustenta que grande parte da força da televisão, enquanto meio de comunicação de massa, reside, justamente, na sua capacidade de abertura de repertórios, até então, privados ao grande público.

De forma análoga, Wolton (2004) refuta a ideia de que televisão possa representar alguma forma de risco à democracia. Pelo contrário, é por entender que comunicação e sociedade são indissociáveis, que o autor francês vê a mídia de massa – e a televisão, por seu amplo alcance social, em especial – como um elemento-chave no espaço público, à medida que ela materializa a possibilidade de uma verdadeira democracia de massa e a aprimora. Nesse espaço democrático, a informação difundida pelos meios massivos de acesso aberto – tanto nos produtos ditos informativos e educativos quanto naqueles voltados ao entretenimento – tem, efetivamente, potencial esclarecedor sobre a complexidade da realidade que ela mesma reproduz.

Por carregar esse potencial, tal espaço mostra-se, pois, propício ao exercício da cidadania. Conforme o autor, a função do fazer comunicativo é gerenciar as diferenças no seio de uma sociedade heterogênea. Lopes (2009) partilha desse entendimento. Para ela, a comunicação representa, na conjuntura atual, uma

[...] possibilidade de abertura, reconhecimento e compreensão dos outros. Nesse contexto, a comunicação pode ser entendida e praticada como *recurso disponível* [...] para se abrir e ouvir o diferente, o outro [...] *recurso comunicativo para que a cultura possa ser comunicada*. [...] Uma cultura da comunicação está baseada na percepção do outro e no reconhecimento do indivíduo-pessoa como ator principal e responsável do agir comunicativo. A inserção da diversidade, o crescimento da coexistência pacífica e o desenvolvimento autossustentável tanto quanto as representações e reivindicações de diferenças culturais devem ser tratados como *recursos comunicativos* (LOPES, 2009, pp.22 – 3)

Falar em cidadania implica, necessariamente, falar do protagonismo do sujeito, condição que configura mais uma ruptura. Ao contrário de Kehl (2004), que minimiza o impacto social da televisão, Wolton (2004) valoriza a capacidade de articular o nível individual e o nível coletivo, que torna o meio um importante promotor do laço social na sociedade individualista de massa da atualidade.

De acordo com o autor, por representar essa possibilidade de estruturação social entre a individualidade e a coletividade, a televisão carrega uma força identitária que se traduz na capacidade de representar esse laço social por meio do qual os sujeitos experimentam o enraizamento e o sentimento de pertença já mencionados por Canclini (1995).

Além disso, Wolton destaca que “a esse nível de visibilidade de representação, não existem muitas outras atividades sociais e culturais tão

transversais quanto a televisão” (WOLTON, 2004, p. 137) a qual, nesse sentido, é “quase” comparável ao vínculo religioso. Em seu raciocínio, aliás, é justamente quando desaparecem ou se enfraquecem os laços primários ligados à igreja e à família, por exemplo, que a força e o interesse pela televisão revigoram-se, desencorajando a solidão e o desenraizamento.

Nesses termos, infere-se que a ideia de laço social representado pela televisão pressupõe uma audiência tão atuante a ponto de entender, aceitar e oferecer sua contrapartida a esse enlace. Assim, ganha força a visão de um telespectador ativo, capaz, além disso, de encontrar, na programação televisiva, uma fonte de informações para entender o ambiente social e interagir nele e com ele.

É justamente por considerar que “o público é inteligente e deve ser valorizado enquanto telespectador tanto quanto é respeitado enquanto eleitor” (2004, p. 132), que Wolton refuta também a visão de que a mídia televisiva tem efeito narcotizante. Para ele, os indivíduos assimilam o que veem na TV e produzem sentido a partir de sua compreensão, aprimorando o conhecimento. Assim, a “análise crítica” de cada um resulta de um esforço de confronto entre o que é assimilado a partir das mensagens audiovisuais e os juízos de valor que se formam na individualidade.

Essa nova maneira de conceber os modos de operação da fruição televisiva, por consequência, reverbera no âmbito das pesquisas e, portanto, das teorias sobre a comunicação mediada. O esmaecimento da noção de passividade da audiência resulta em uma maior atenção ao trabalho de ressignificação do discurso midiático pelo público. Mais que isso, tanto se fortalece a ideia de conexão entre condição individual e variáveis contextuais quanto essas se investem de mais importância e valor científico.

No tocante às teorias sobre a televisão, Wolton diz que são duas as principais:

Uma separa a realidade dos públicos da questão teórica do grande público. Outra indica que o público é a soma das pesquisas de audiência. Então, de um lado, a problemática do público, como a da televisão, remete à teoria das relações entre comunidade e sociedade. E, de outro, ela é ligada à realidade do mercado e se resume a uma lógica econômica e quantitativa (WOLTON, 2004, p.139).

Diante das novas contribuições e configurações do campo da comunicação, ambas as visões manifestam graus de fragilidade, diferentes na gradação, porém iguais quanto à necessidade de revisão e de articulação com os domínios do social.

Dessa forma, percebe-se que os teóricos que se alinham a uma postura mais otimista em relação à massificação e suas consequências inserem, no conjunto dos meios de comunicação de massa, marcados pelo tecnicismo, pela mercantilização e pela ideologização disfarçada, os indivíduos. Por fim, crentes na proatividade destes, valorizam suas operações simbólicas e a capacidade de, por meio delas, ampliarem seu entendimento acerca do mundo e do lugar que nele ocupam. A presente pesquisa, por sua vez, comunga com essa visão.

Assim, observa-se, neste breve exercício comparativo, que a sociedade e a cultura massificadas apresentam uma natureza dialética: galgadas na ideologia burguesa capitalista e reguladas pelo mercado, ambas carregam matrizes de significado pretendidos que, no entanto, serão “lidas” de diferentes formas pelos indivíduos. Em outras palavras, o sentido proposto pelo produtor vai ser negociado com o consumidor num processo de significação que congrega o ideal de ajustamento com a situação dinâmica da realidade sociocultural dos sujeitos.

1.4 ENFIM, A TELENÓVELA

Fora do âmbito estritamente teórico, a natureza dialética da massificação pode ser exemplificada, com precisão, pela telenovela. Afinal, tanto as limitações denunciadas pela Escola de Frankfurt quanto as possibilidades aventadas por teóricos como Wolton, Martín-Barbero e Lopes articulam-se nesse tradicional produto da indústria cultural. Além disso, essas características são fundamentais à concepção e ao entendimento desse tipo de narrativa voltada ao entretenimento.

A propósito da natureza mercadológica, por exemplo, observa-se que ela já se apresenta na formação do gênero. Herdeira do romance folhetim francês do século XIX, a telenovela conserva dele o ideal de fidelização do público consumidor e acaba, assim, por inaugurar uma de suas mais distintivas características: a narrativa seriada (Ortiz, 1991). Emerge daí o apelo comercial do gênero.

No que tange ao consumo, a telenovela também apresenta, ao longo da sua trajetória histórica, uma conexão íntima com o incentivo às práticas mercantis. No

passado, a radionovela e as primeiras telenovelas, apresentadas durante a década de 1950 até meados dos anos de 1960, estavam condicionadas ao patrocínio de empresas multinacionais especializadas na fabricação de produtos de higiene, limpeza e beleza.

É o caso, por exemplo, da *Colgate-Palmolive*, que produzia novelas para o rádio e, posteriormente, para a televisão, no intuito de que a associação das histórias fictícias à sua marca ajudasse a ampliar o mercado de bens domésticos a partir da mulher, público-alvo desse tipo de produção na época. Em âmbito nacional, a ânsia pela maximização das vendas era tamanha que, só entre os anos de 1943 a 1945, a unidade brasileira da empresa estrangeira produziu 116 radionovelas (Ortiz, 1991). No presente, a telenovela acumula anos de sucesso na venda de músicas, roupas e acessórios exibidos nas histórias fictícias (Guareschi, 1986).

Um dos mais contundentes exemplos da vocação comercial-consumista do gênero telenovelistico é verificado em 1965, com a exibição da versão brasileira de *O Direito de Nascer* – história escrita, originalmente, pelo cubano Félix Cagnet, em 1936. A trama, apresentada em 282 capítulos, cujo desenlace mereceu uma festa, tanto em São Paulo, no ginásio do Ibirapuera, quanto no Rio de Janeiro, no estádio do Maracanãzinho, marca a consolidação da telenovela no país e fixa, de vez, as bases do modelo de produção que perpassa toda a história desse produto. Fernandes (1997, p. 51), ao lembrar o episódio, comenta que “o estádio superlotado dava uma mostra do poder das novelas sobre as massas”. Já quando fala sobre a popularidade alcançada pela atriz Guy Loup, intérprete da protagonista, Isabel Cristina, enfatiza que “na verdade, nenhum ator brasileiro, em qualquer época, tivera as honras de tanta ovação”.

Sobre o esquema de produção consolidado a partir de então, Marques de Melo explica que

O formato buscado pelas telenovelas brasileiras foi uma contingência do esquema comercial que assumiram desde o início. Em se tratando de produções caras, que exigiam elevados dispêndios financeiros das emissoras na construção de cenários, confecção de vestuário, etc., tornava-se indispensável esticá-las enquanto durasse o interesse da audiência, otimizando, assim, os recursos mobilizados na infraestrutura. (1988, p. 26).

Nesses termos, a condução da história fictícia fica sujeita à opinião do público telespectador, o qual, de acordo com suas demandas, pode fazer com que o

curso narrativo seja alterado, e personagens, suprimidos, por exemplo. Além disso, autores podem ser trocados, e a história ter seu fim precipitado ou protelado. Todas essas resoluções são tomadas a partir – e por conta – da resposta da audiência, cuja mensuração, na atualidade, é realizada, cada vez mais, por meio de grupos de discussão com telespectadores.

Essa especificidade do processo produtivo exemplifica uma segunda característica de suma importância da telenovela: é o que se chama de “obra aberta”; ou seja, nesse gênero televisivo, os processos de produção e consumo da obra desenvolvem-se de forma paralela, a fim de garantir o sucesso comercial (Campedelli, 1987). Como consequência, o dramaturgo de televisão Doc Comparato (*apud* Mattelart, 1998), opina que o condicionamento ao gosto popular e aos índices de audiência esvazia o trabalho criativo porque substitui a originalidade do artista por expedientes de padronização industrial.

Outro complicador destacado por ele é o *merchandising*, ferramenta mercadológica destinada a promover um produto fora do tempo e do espaço destinados exclusivamente a essa finalidade (Guareschi, 1986). De acordo com o profissional, a exigência, por parte da direção da emissora, de inserir essa forma de publicidade no texto fictício tira, ainda mais, a autonomia do criador perante sua obra.

A filiação da telenovela ao entretenimento, por sua vez, é uma condição intrínseca do gênero. Porém, a ideia de que se trata de um produto simbólico voltado essencialmente ao lazer também é reforçada por fatores que vão além da natureza do texto fictício, sendo determinadas por fatores contextuais. É o que se verifica, por exemplo, quando se analisa a grade de programação da Rede Globo, maior produtora de telenovelas do Brasil. Sua faixa horária considerada nobre, que se estende das 18 horas à meia-noite, é marcada pela “alternância entre produções voltadas para o relato de acontecimentos da realidade imediata e produções ficcionais (...) sempre na tentativa (...) de conquistar verbas publicitárias” e a de amenizar a tensão provocada pela cobertura de determinados acontecimentos da vida real, característicos dos telejornais (MOTTER, 2003, p. 37). Assim,

O espectador sabe que irá assistir a uma novela leve e de época no horário das seis, o *SPTV*⁵, uma novela mais experimental e com visível participação

⁵ Noticiário local cujo título varia de acordo com a sigla do Estado onde é produzido e transmitido.

das mais diferentes formas de humor ou comicidade no horário das sete, e depois das atrocidades nacionais e estrangeiras de praxe, do *Jornal Nacional*, estará preparado para seguir uma novela de temáticas mais fortes e de densidade dramática maior após as oito (BALOGH, 2002, p.8)

Apesar dessa densidade, Maria Rita Kehl (1987), em seus *Três ensaios sobre a telenovela*, afirma que a principal característica da linguagem da telenovela é a eliminação de qualquer forma de estranhamento a fim de provocar, no telespectador, justamente, uma sensação de familiaridade com as mensagens televisivas. Segundo a autora, esse processo é completado por um duplo mecanismo de identificação e projeção, os quais ela considera esquemas identitários falidos, do receptor em relação à mensagem.

1.4.1 Telenovela como recurso comunicativo e narrativa da nação

Lopes (2009) propõe um novo olhar para a telenovela. A autora parte do princípio segundo o qual a novela de televisão local é um dos fenômenos mais representativos da modernidade tardia vivida pelo Brasil, pois reproduz a condição sócio-histórica e cultural nacional ao combinar arcaico e moderno, seja no confronto de um estilo narrativo anacrônico com um imaginário contemporâneo ou na dialética da nacionalização e midiatização.

Ao estabelecer essa forte conexão com a identidade brasileira, a telenovela acaba por se converter em uma “narrativa da nação” (LOPES, 2004, p. 2). Com seus personagens e histórias de ficção inscritos no contexto da vida privada, esse tradicional programa da televisão nacional, paradoxalmente, mostra-se capaz de catalisar e refletir a cultura do Brasil em toda a sua polissemia.

Por meio dessas referências culturais, sintetizadas na forma de um “repertório comum” (Lopes, 2009, p.2), nutrido e atualizado de forma permanente, a telenovela aproxima pessoas das mais diferentes regiões geográficas, idades e saberes, pois se mostra particularmente hábil em alimentar o imaginário do país. Como consequência, o território nacional vasto e multicultural toma a forma de uma “comunidade imaginada” (Lopes, 2009, p.2) na qual os brasileiros, apartados pelas distâncias geográficas e culturais, reconhecem-se mutuamente e se põem em comunhão.

Nesse contexto, a força desse produto cultural está na

capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino [...] inscrita na narrativa das novelas que combina convenções formais do documentário e do melodrama televisivo. É isso o que [...] tipifica a telenovela brasileira e que cria o quase paradoxo de se “ver” o Brasil mais nessa narrativa ficcional do que no telejornal (LOPES, 2009, p.25).

Isso porque a representação e a integração promovidas pela telenovela ultrapassam os limites do simbolismo presentes na noção de identidade e pertença e alcançam uma dimensão política e social. A partir da adoção de um estilo realista, na década de 1970, a novela de televisão brasileira ganha vida para além da ficção. Em uma busca crescente pela verossimilhança, as tramas fictícias incorporam diferentes matizes da realidade histórica nas quais se inserem enquanto produto simbólico. Assim, os enredos passam a absorver e repercutir a dinâmica da sociedade.

Inaugura-se, assim, não apenas um novo momento na historiografia do gênero. Mais que isso, a telenovela ganha um novo *status* e passa a representar um novo sentido social no contexto brasileiro. Ao servir de vitrine às mais diferentes questões nacionais, o programa transforma-se em um novo espaço público, ou em uma esfera pública expandida. Dessa forma, ajuda a ampliar o acesso à informação em larga escala, converte itens exclusivos da agenda política em assuntos do povo e, conseqüentemente, fortalece a democracia e as possibilidades de exercício de cidadania por parte dos brasileiros em geral. Graças a essa transformação, é possível conceber a telenovela como um “recurso comunicativo” (LOPES, 2009, p.2).

Cada vez mais próxima à realidade e empenhada na repercussão dos mais diferentes eventos desta, a telenovela brasileira, em pouco tempo, deixa de ser apenas uma caixa de ressonância da vida nacional. Caracterizada por uma mescla de credibilidade perante a recepção e competência de produção teledramatúrgica, o produto passa a pautar a agenda temática do público brasileiro em virtude da ampla repercussão de seus conflitos fictícios no dia a dia do Brasil (Czizewski, 2010).

Esse fenômeno, chamado agendamento midiático, é um dos maiores exemplos da representatividade social da telenovela no Brasil. Para melhor compreendê-lo, esta pesquisa busca no campo da produção de notícias bases teóricas que atestam a capacidade da mídia de inserir temas levantados pelo entretenimento de ficção entre as questões de relevo da esfera pública.

Trata-se da chamada Teoria da *Agenda Setting*, formulada por McCombs e Shaw, segundo a qual

O conjunto de dispositivos da mídia determina a pauta (agenda) para a opinião pública estabelecer relações de relevância sobre determinado conjunto de temas, bem como preterir, desimportar, ignorar e ofuscar outros assuntos (McCOMBS, 2004, p. 39)

Essa hipótese, que foi estabelecida quando os autores norte-americanos passaram a investigar o efeito cognitivo das notícias sobre os indivíduos, na década de 1960, especialmente em períodos eleitorais, firmou-se como teoria nas décadas seguintes, depois de ser confirmada por inúmeras pesquisas empíricas e aprimoramentos conceituais. Por meio desses estudos, constatou-se, por exemplo, que a *Agenda Setting* articula-se em torno de postulados que extrapolam o âmbito da cobertura jornalística de pleitos políticos e se aplicam as mais diferentes formas do trabalho de produção midiática, como as telenovelas. Dentre estes postulados, destaca-se a formulação dos conceitos de relevância e certeza⁶.

A partir deles, McCombs e Shaw constataram que é natural no indivíduo uma necessidade de orientação que vai se manifestar, psicologicamente, como uma demanda por informação. No entanto, tal demanda varia de pessoa para pessoa; afinal, é indissociável do grau de importância atribuído, por cada sujeito, a determinado tema (relevância) e do quanto ele já sabe e, por consequência, do quanto ainda precisa conhecer (certeza) a respeito do assunto.

Os autores procedem ainda outro esclarecimento. Ressaltam que a *agenda-setting* não opera somente em nível temático, deliberando sobre ao que se deve voltar a atenção, mas também no que se refere aos atributos; ou seja, ao tratamento dado às temáticas repercutidas pelos meios de comunicação de massa, o qual configura a chamada agenda de atributos.

Por agenda, aliás, deve-se entender um processo pelo qual as demandas de diversos grupos sociais são transformadas em assuntos que disputam a atenção das autoridades públicas. Dele emergem vários tipos de agendandamento: além da já citada agenda midiática, destacam-se a intrapessoal – correspondente às preocupações quanto a questões públicas interiorizadas pelo indivíduo; a

⁶ Alguns autores preferem o emprego do termo incerteza, o que não altera seu significado, cambiando apenas a ordem dos fatores (N.A).

interpessoal – referente aos assuntos mencionados e discutidos na interação entre sujeitos; a pública – que engloba o conjunto de temas considerados relevantes pela sociedade como um todo; a institucional – concernente às prioridades de cada instituição – e a política, que contempla itens concretos que são assunto de trabalho e consideração por parte de um corpo constitucional de tomadas de decisão, tais como a Câmara e o Senado (BARROS FILHO, 2001).

Nesse contexto, o conjunto dos meios de comunicação de massa representa apenas uma das várias instituições disseminadoras de agendas vigentes na sociedade. Longe de ser a única e inquestionável promotora de fenômenos sociais a partir de produtos midiáticos, a agenda midiática, conforme a Teoria da *Agenda Setting*, desempenha um papel intermediário, uma vez que a ela cabe mediar a relação entre público e privado, guiando-se pela noção de interesse coletivo e com vistas ao pleno desenvolvimento da vida em sociedade. Em outras palavras, a mídia, a partir da repercussão que dá a determinados temas sugere à opinião pública em quais assuntos pensar. Já pela forma como gera essa repercussão, acaba por sugerir o público quanto o que pensar a respeito dos temas repercutidos.

Porém, caso venha a engendrar algum tipo de fenômeno que exceda a pauta temática, esse tipo de agenda o faz em consonância com as demais e a partir de um conjunto de condições sociais específicas. Primeiramente, porque sua tentativa de indução quanto ao significado social de determinado fato depende de fatores como relevância e certeza. Além disso, a agenda midiática tanto alimenta quanto é alimentada pelas demais agendas que regulam a vida social, inclusive pelas agendas de outros meios de comunicação. A esse processo de agendamento da mídia pela mídia dá-se o nome de interagendamento (McCombs, 2004)

Assim, é possível perceber um processo sistêmico que se dá da seguinte forma:

- a) primeiramente, é preciso que um determinado tema seja percebido como relevante pelo indivíduo;
- b) posteriormente, este – seja para complementar ou compartilhar seu conhecimento acerca do assunto – , deve fazê-lo matéria de interação com seu grupo social próximo;

- c) a partir de então, os meios de comunicação passam a desempenhar um papel preponderante. Eles servem de “caixa de ressonância” do discurso coletivo, sinalizando que a questão extrapolou os limites da esfera privada;
- d) numa progressão natural, a questão é inserida na agenda pública e;
- e) dependendo de seu teor e implicações, pode vir a alcançar o âmbito político, cristalizando-se na forma da lei ou de outra medida governamental (MELO, 2007).

Percebe-se, pois, que longe de ser um processo potencialmente homeostático, a inclusão de um tema nas diferentes agendas está sujeito a fatores emotivos, cognitivos e ideológicos que se inscrevem no jogo social. Isso posto, fica claro que os fenômenos sociais mediados pela comunicação de massa resultam de uma relação gradativa, mas não vertical, tal como uma corda da qual cada segmento corresponde a um nível de agenda.

Assim, o agendamento temático, em sentido amplo, origina-se da trama de relações e da correlação de forças que compõem o tecido social. Nesse contexto, a telenovela é apenas um desses segmentos e representa um vetor de força específico (Czizewski, 2010).

1.4.2 Telenovela: refração/alcance sociais e dimensão pedagógica

A partir do estreitamento dos laços com a realidade, a telenovela brasileira começa a tirar proveito da sua centralidade e representatividade social e cultural e amplia sua dimensão cênica, transformando-se em uma espécie de palco que problematiza a realidade brasileira. De forma mais pontual, estabelece-se um ponto de intersecção entre a ficção constante em seus enredos criados e a realidade, na qual passa a buscar uma nova matéria-prima para suas histórias: os problemas sociais. Desde então,

É a lógica das relações pessoais, familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. É aí que parece residir o poder dessa narrativa, sua capacidade de traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética (LOPES, 2009, p. 8).

No plano histórico-formal, essa nova orientação, conforme Lopes (2009) inaugura um novo momento da história da telenovela brasileira, que tem início a partir da década de 1990. Nesse período, a linguagem realista que acompanhava as novelas de televisão brasileiras desde a década de 1970 cede espaço ao naturalismo.

Concretamente, desde então, as tramas fictícias abordam temas muito próximos da realidade e aos quais conferem um tratamento fortemente vinculado ao real. Tanto em termos estéticos quanto narrativos, essas obras aproximam-se do documentário. Ou seja, ao que se assiste é uma sucessão de imagens captadas e tratadas por meio de recursos próprios do estilo documental ou jornalístico – conforme se verá no capítulo 2 – que se corporifica na forma de um relato de leitura documentarizante. Em síntese, a reprodução ou reapresentação da realidade apresentada pela telenovela é feita de uma forma que tenta minimizar as ferramentas de mediação.

Esse panorama permite vislumbrar três consequências principais. Primeiramente, observa-se um movimento crescente de aproximação entre ficção e realidade. Motter (2003) reitera que é a partir da década de 1970 que a telenovela brasileira empenha-se em reconstruir, no plano da ficção, a cotidianidade da vida real. Dessa forma, a obra teledramatúrgica procede como mediadora da relação entre ficção e realidade. Nesse processo de transferência do real para o ficcional, a impressão de realidade não é obtida com base na reprodução do real concreto e sim por um processo de generalidade que visa a ambos os espaços discursivos e os dá consistência. Assim, os mundos real e ficcional fundem-se em uma espécie de amálgama que cria um universo particular, o da telenovela (Martin-Barbero 2001).

Dentro deste contexto, destaca-se, aqui, a telenovela brasileira que, há anos, [...] interage diretamente com o cotidiano do cidadão brasileiro (a expressão é de Motter). Assim, além de documentar, ela evidencia metamorfoses. Lança um olhar, dentre vários possíveis, sobre a sociedade brasileira e a época em que se encontra. Nesse sentido, podemos entender a telenovela como documento de época, porque está marcada pelo presente e porque disponibiliza um material audiovisual, mas não só, podemos entendê-la também como lugar de memória coletiva, porque é produto e produtora da interação social (JAKUBASZKO, 2004, pp.34 – 5)

Para tanto, as obras de ficção fundamentam-se em um trinômio formado pela familiaridade, a cotidianidade e a realidade, esquema que pode ser distintivo de um modo genuinamente brasileiro de se tecer e narrar tramas fictícias.

A segunda consequência que desponta nesse escopo é a dimensão pedagógica da telenovela. Lopes (2009) sublinha que, por sua matriz originária melodramática, esse gênero já nasce com uma “função pedagógica originária” (p.13). Ocorre que o melodrama foi concebido com uma missão educativa. Por meio dele, intentava-se propagar, aos iletrados, princípios políticos e morais. Com o passar do tempo e o aprimoramento das formas narrativas, a telenovela assume um caráter pedagógico implícito, por meio do qual promove um espelhamento da realidade de maneira subentendida, como acontece nas obras realistas datadas de 1970 até 1990.

Nos últimos 20 anos, porém, a crescente hibridação entre ficção e realidade e a recorrente abordagem de assuntos polêmicos verificadas no conjunto das telenovelas brasileiras, em especial as exibidas na faixa das 21 horas pela Rede Globo, denotam uma dimensão pedagógica “deliberada” (LOPES, 2009, p. 13), caracterizada por opiniões e conhecimentos conceituais acerca da realidade, como aconteceu, de forma inaugural, com *Barriga de Aluguel* (1990 – 1991), cujo enredo tratava de métodos não convencionais de fertilização, ou com a inovadora *Mulheres Apaixonadas* (2003), que apresentava várias tramas de interesse público (Memória Globo, 2011), conforme poderá ser verificado no capítulo 2.

Diretamente ligada a esse aspecto, aparece a terceira consequência da investida naturalista da telenovela, que pode ser definida como um aguçamento da ideia de responsabilidade social por parte do domínio da produção de ficção televisiva nacional. Afinal, à medida que retratam questões de relevância social, as histórias de ficção propõem debates acerca de temas considerados tabus; problematizam situações de preconceito seculares ou latentes; falam das desigualdades, da diversidade e da alteridade, dentre outros.

Por meio da já conhecida mescla de apelo melodramático e engajamento social, a telenovela aproxima do cotidiano do brasileiro a situação do negro, as dificuldades enfrentadas pela mulher, os anseios e angústias dos homossexuais e dos deficientes, as dores das vítimas da violência e da dependência química, o drama dos doentes e dos esquecidos.

Nas palavras de Lopes, “a fusão dos domínios do público e do privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais, e ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais.

podem vir a ter significado amplo” (2009, p.8). Tudo isso feito de um modo naturalista que confere grande credibilidade aos casos fictícios, por meio de uma oscilação equacionada entre transgressão e conformismo.

Em suma, sem jamais perder de vista o seu estatuto de produto cultural de entretenimento, a telenovela brasileira, a partir de um passado recente, notabiliza-se por um visível esforço de converter sua credibilidade e legitimidade sociais em força de mudança social. Em outras palavras, é por meio do consumo de imagens e mensagens que dão visibilidade a diferentes formas de minoria que o telespectador brasileiro é sensibilizado, via ficção, para a prática da tolerância, a promoção da inclusão, o respeito à diferença, a busca pela paz social. Enfim, para a conquista, a seguridade e o exercício da cidadania.

É, pois, assim que a telenovela faz uso de seu grande potencial de estímulo do imaginário social para se converter em um instrumento de debate, ao mesmo tempo, sobre o que é público e o que é privado. Ou, dito de outra forma, publicizando a discussão de determinados temas a partir de um agendamento que toca a cada um em particular. Seja como for, é graças à especial aptidão no trato da dicotomia entre o público e o privado que a telenovela vai (re) construindo, (re) produzindo ou re(a)presentando os mais diversos traços da realidade social (MOTTER, 2003).

Contudo, conceber a telenovela como “recurso comunicativo” implica entendê-la para além do âmbito da produção e da emissão. Segundo Lopes (2009), é justamente por representar esse tipo de recurso que a novela de televisão proporciona uma maior participação do telespectador tanto no que tange à trama fictícia quanto no que se refere aos seus desdobramentos sociais. Imaginada ou real, essa participação é viabilizada, principalmente, pela conversação cotidiana. Nesse contexto, “a novela tornou-se uma forma de narrativa sobre a nação e um modo de participar dessa nação imaginada” (LOPES, 2009, p. 9).

Ao discorrer sobre a equivalência entre o assistir à telenovela e o falar sobre ela, a autora afirma que é nesse espaço de conversação cotidiana sobre informações e significações veiculadas na e pela telenovela que seu conteúdo vai sendo reelaborado, ressemantizado e, efetivamente, assimilado pelos telespectadores.

Recentemente, esse espaço de conversação ganhou uma versão virtual com a popularização do uso da internet, que multiplica as possibilidades de participação da audiência no universo das telenovelas por meio de numerosas e diversas ferramentas de interatividade (Lopes, 2009). Porém, não é somente em aspectos físicos e concretos que a rede mundial de computadores representa essa ampliação participativa. Conjugando representatividade quantitativa com grande velocidade de disseminação, o conteúdo posto em circulação por computadores domésticos investe a internet de força social e simbólica que repercute no campo político. Provas disso são os casos de projetos de leis aprovados no Brasil depois – e, em alguns casos, por conta – da abordagem de determinadas questões nas telenovelas. Dois deles serão apresentados de forma mais detalhada no próximo capítulo.

Por tudo isso,

A novela brasileira talvez seja um exemplo único de como um sistema de mídia televisiva pode ser um dos fatores a contribuir para a emergência de um espaço público peculiar que nos anos atuais se apresenta como uma nova forma de construção de cidadania. A novela, enfim, parece ter conseguido permeabilizar o espaço público brasileiro à atualização e à problematização da identidade nacional em um período de profundas e aceleradas transformações globais (LOPES, 2009, pp. 12 – 3).

Tais mudanças, aliás, incluem uma nova postura dos veículos de comunicação de massa, em seus processos e produtos. Ainda que operando sob forma de empresas privadas de caráter comercial, os *media* vêm, contemporaneamente, investindo mais na responsabilidade social sobre a geografia física e humana em que atuam. Observa-se, por parte da iniciativa privada, um crescente engajamento em questões de interesse público.

Por meio do emprego de práticas e técnicas de comunicação, sobretudo, as empresas privadas passam a se empenhar na proposição de debates acerca de questões prementes da realidade social de então (Fadul, 2000) e na promoção de intervenções concretas nessa realidade. Dentre esses expedientes, destacam-se o investimento na ideia de responsabilidade social e o *merchandising* social, temas a serem abordados no capítulo 3.

Antes, porém, no próximo capítulo, apresenta-se um panorama da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, exemplo contundente da adoção de uma postura de compromisso social por parte das novelas de televisão brasileiras e objeto central desta pesquisa. A partir dela, destaca-se as principais características ficcionais de

seu autor, Manoel Carlos, e se discorre sobre as transformações históricas e estéticas que conferiram à telenovela brasileira uma identidade própria e um grande potencial de penetração social, características constantes na obra do dramaturgo em questão.

2 TELENOVELA BRASILEIRA NA REDE GLOBO: DA BUSCA POR UMA IDENTIDADE NACIONAL AO RECONHECIMENTO DA FUNÇÃO SOCIAL

Este capítulo apresenta as principais características da telenovela *Mulheres Apaixonadas* (Globo, 2003) e de seu autor Manoel Carlos. Contudo, o faz com vistas a um objetivo mais amplo: o de usá-las como exemplos para situar o leitor no contexto do impacto social representado tanto pela televisão quanto pela telenovela brasileiras e das possibilidades de mudança da realidade que ele engendra.

Afinal, durante os oito meses de exibição desse tradicional programa televisivo nacional, por exemplo, os dramas de ficção apresentados transformaram elenco e autor em importantes atores da vida social do Brasil, que participaram da intimidade doméstica das famílias brasileiras, ganharam as ruas e se mostraram capazes de trazer para o primeiro plano da agenda nacional discussões sobre temas polêmicos, tabus e questões urgentes na realidade social; dentre as quais, esta pesquisa analisa a violência.

Expressivo, esse potencial de mobilização social não representa, porém, uma exclusividade dessa obra de ficção específica. A história nacional mostra que, ao longo de décadas, o meio de comunicação e o produto cultural de massa mais representativos do Brasil, em especial a telenovela de horário nobre da Rede Globo, conquistaram um poder de mobilização e intervenção sociais inquestionável. Para entender esse fato, é preciso voltar no tempo para reconhecer na evolução técnica e estética da mídia televisiva e do produto novela de televisão, a tradução de momentos históricos e clivagens culturais determinantes para a configuração dos cenários televisivo e teledramatúrgico atuais.

Nesses termos, é necessário, antes de se debruçar sobre a telenovela e o dramaturgo em estudo, traçar um breve percurso histórico da televisão, e especialmente, da telenovela brasileira. Sem ter a pretensão de reproduzir uma cronologia histórica exaustiva, busca-se destacar os principais fatores sociais que contribuíram para a condição representatividade social alcançada por ambas. No caso específico das telenovelas da Rede Globo, intenta-se, ainda, reconhecer os traços de ideologia contidos, sobretudo, nas opções formais e estilísticas que conformam a identidade do produto bem como suas implicações no contexto da sociedade brasileira.

2.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A abordagem de temas de interesse público é uma característica forte da telenovela brasileira, sobretudo das obras apresentadas pela Rede Globo de Televisão a partir da década de 1990. Entretanto, se a atualidade permite identificar um padrão estético e um modo genuinamente brasileiros de se fazer novelas de televisão, é porque esse tradicional produto da cultura de massa nacional foi alvo de inúmeras transformações que acompanharam e refletiram a história e a sociedade do Brasil nos últimos 60 anos. Tais mudanças influenciaram também a trajetória e o formato da televisão brasileira.

O modelo de telenovela nacional, que se consagrou mundialmente, começou a ser gestado no fim dos anos de 1960. Especialistas em telenovela apontam *Beto Rockfeller* (TV Tupi, 1968), como o primeiro expoente de um novo padrão de teledramaturgia brasileira, caracterizado por um estilo narrativo moderno, capaz de incorporar “um realismo que permite a *cotidianização da narrativa*” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.26), sem romper com a estrutura clássica do melodrama.

Inovadora, essa telenovela, protagonizada por uma personagem com características de anti-herói, introduziu o seguimento livre da história, os diálogos coloquiais e a livre ação dos atores em cena. Além disso, mostrou uma maior conexão entre a ficção e realidade social que ela espelhava em uma época na qual

Ainda se usava como base de inspiração os melodramas argentinos, mexicanos e cubanos, que por sua vez, continuavam a copiar a linguagem do folhetim francês do século XIX; por isso, as histórias muitas vezes eram ambientadas na Europa ou em paisagens exóticas, como o Saara, e ainda carregavam um forte “ranço maniqueísta”, com tramas simplistas (...)sem muito cuidado com a propagação de cultura e educação através do entretenimento. Aquelas primeiras telenovelas não apresentavam nenhuma preocupação política ou social; ao contrário, elas pareciam mesmo querer transmitir um “sentido de alienação aos espectadores, de propósito” (PERET, 2005, pp.72-4).

Longe de ser uma prerrogativa das telenovelas, essa estética era reflexo do modelo de televisão brasileira em seus primeiros anos de história. Nessa época, o ideal de progresso cultural que guiou a empreitada dos primeiros homens de televisão nacional refletiu-se em uma programação inicialmente marcada pela erudição e excelência técnica: peças de teleteatro baseadas em textos célebres da

literatura mundial e seriados bem produzidos importados dos Estados Unidos encarregavam- de traduzir em imagens essa noção de requinte e tecnologia.

No entanto, havia uma discrepância entre o ideal de modernidade apresentado pela televisão brasileira e as deficiências materiais e gerenciais do incipiente mercado televisivo nacional de então. Assim, as primeiras tentativas de produção efetivamente locais esbarravam na falta de recursos financeiros, tecnológicos e de mão-de-obra especializada. A solução para esse impasse mostrou-se relativamente prosaica: transferir a estrutura e o esquema produtivos próprios do rádio para a televisão (Ortiz, 1994).

Nesse contexto, as primeiras telenovelas eram, na verdade, radionovelas adaptadas para a televisão. Além de seguirem o mesmo esquema de patrocínio de multinacionais do segmento de higiene e beleza daquelas, essas primeiras obras também reproduziam a linguagem radiofônica e exageravam no melodrama de origem bem latina.

A Rede Globo desempenhou um papel fundamental para a consolidação de uma identidade nacional para a televisão e a telenovela brasileiras. A partir de um polêmico acordo com o grupo norte-americano *Time Life*⁷, o canal, fundado em 26 de abril de 1965, passou a contar, além do capital financeiro, com o conhecimento e o ferramental técnico, administrativo e comercial do parceiro estrangeiro. Assim, em apenas quatro anos, em 1969, transformou-se em rede nacional (MATTELART, 1998).

A partir da constituição da rede, a Globo criou uma grade de programação. Nessa época, e sob influência do sucesso de *Beto Rockfeller*, da TV Tupi, o canal passou a investir em telenovelas realistas ambientadas no Brasil contemporâneo. Saíram as tramas de “capa e espada”, para dar lugar a tramas genuinamente brasileiras, como *Véu de Noiva*, ambientada na cidade do Rio de Janeiro, no fins dos anos de 1960.

Com o fortalecimento da produção em teledramaturgia e a ancoragem na grade de programação, a Rede Globo começa sua ascensão no mercado televisivo, tanto nacional quanto mundial, ao concentrar, em sua faixa horária mais nobre, o

⁷ Contrariamente à legislação da época, o conglomerado estrangeiro aplicou mais que o percentual de 30%, aprovado por lei, de capital na empresa brasileira. A negociação só se efetuou depois da intervenção do então presidente do Brasil, Marechal Castelo Branco.

principal noticiário da televisão brasileira – o *Jornal Nacional* –, em torno do qual orbitam, inicialmente, quatro telenovelas cujos estilos variavam conforme o horário de exibição⁸.

A partir de então, a organização de horários da emissora passa a incidir diretamente sobre o cotidiano da audiência. De acordo com Fadul,

Tudo é feito para garantir o acompanhamento ininterrupto da telenovela: o momento dos comerciais é usado para comentários e discussão dos conflitos da trama. Todos se sentem envolvidos e incentivados a opinar. Uma vez que é um evento familiar, as discussões continuam mesmo depois que a transmissão acabou; os comentários e opiniões sobre a novela são trocados no círculo familiar, com vizinhos, no trabalho e na escola (FADUL, 1993, p. 21).

Essa capacidade de mobilização social se acentuou a partir década de 1990, quando a telenovela de horário nobre da Rede Globo passou a lançar mão de recursos narrativos capazes de promover o diálogo entre histórias de ficção escritas sob o signo do cotidiano e a realidade social na qual estão inseridas. Com o passar do tempo, esse esforço em combinar elementos de familiaridade, cotidianidade e realidade, por sua vez, passou a servir não apenas para reforçar a veracidade e a verossimilhança contida no texto ficcional. Para além disso, investiu a ficção televisiva de certo valor de responsabilidade social, como pode ser verificado, por exemplo, na abordagem de temas de interesse público e na proposição de debates acerca de questões prementes da realidade social de então (Fadul, 2000).

Apesar do discurso de compromisso social, o padrão estético conferido pela Rede Globo à telenovela brasileira revela também uma dimensão ética que propaga os ideais capitalistas da burguesia industrial. Para tanto, habitualmente recorre a, pelo menos, três opções estéticas que contêm princípios éticos. Em primeiro lugar, aparecem as histórias contemporâneas centradas “no mundo das classes médias urbanas brasileiras, com seus dramas e suas aspirações” (Litewski *apud* MATTELART, 1998, p. 31). Em seguida, destaca-se o estilo de vida próprio da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, o sotaque característico

⁸ Conforme Campedelli (2005), tem-se: às 18 horas — histórias românticas, comédias românticas, adaptações literárias e histórias de época destinadas às donas-de-casa e aos adolescentes; às 19 horas — comédias e chanchadas, para o mesmo público, além dos jovens; às 20 horas — tramas voltadas para a toda família, que enfocam o dia a dia familiar. É o tipo de “novela-verdade” (CAMPEDELLI, 1987, p. 33); e, às 22 horas — a “telenovela-alternativa”, dedicada à experimentação estilística e à sátira social.

dessa região da capital fluminense, legitimado como o padrão de fala do brasileiro (GOMES, 1994).

Na opinião de Lopes (2009), esse conjunto de opções diz respeito à intenção, por parte da emissora, de demonstrar os padrões de consumo necessários à integração na sociedade brasileira dita moderna. Segundo a autora, ainda que, por vezes, seja possível ver nas telenovelas brasileiras críticas a valores tradicionais, especialmente aos que versam sobre questões de gênero e sexualidade, os enredos ocupam-se, predominantemente, de reproduzir e difundir os modelos “legítimos” de homem, mulher, família e felicidade. Essa característica pode ser observada, por exemplo, nas telenovelas de autoria do dramaturgo Manoel Carlos.

2.2 AS MULHERES APAIXONADAS DE MANOEL CARLOS

Um dos pioneiros da televisão no Brasil, Manoel Carlos iniciou sua carreira em 1951, apenas um ano após o advento do meio no país. Em mais de sessenta anos de carreira, o profissional já exerceu diferentes funções técnicas e artísticas em diversas emissoras locais. Apesar disso, o dramaturgo ganhou notoriedade – e, posteriormente, renome internacional – no início da década de 1980, quando passou a escrever telenovelas de horário nobre para a Rede Globo⁹. Desde então, chama a atenção de público e crítica com seu estilo naturalista de contar histórias muito próximas do cotidiano. A maioria das quais ambientada no bairro carioca do Leblon e narrada a partir do ponto de vista de mulheres fortes, verdadeiras heroínas da classe média; a principal delas sempre chamada Helena (AUTORES, 2010).

A opção estilística do autor tem a ver com a maneira como ele concebe sua função de dramaturgo de televisão. Nem tão arraigado à realidade, a ponto de fazer disso um elemento limitador, mas sem prescindir da verossimilhança, Manoel Carlos ambiciona que suas tramas toquem as pessoas no que elas têm mais íntimo e provoquem identificação. Para tanto, prefere contar histórias do dia a dia, baseadas nas relações humanas. Cumprindo a tarefa com precisão, o autor, que é conhecido como “Maneco”, no meio televisivo, ganha os apelidos de “cronista do cotidiano” e “ficcionalista da realidade” (AUTORES, 2010, p.68). É justamente como uma “crônica

⁹ Em 1978, Manoel Carlos assinou duas adaptações literárias para a faixa das 18 horas da Rede Globo: *Maria Maria*, baseada no romance *Maria Dusa*, de Lindolfo Rocha; e *A Sucessora*, versão televisiva do livro homônimo de Carolina Nabuco.

do cotidiano” que ele define *Mulheres Apaixonadas*, uma das mais bem-sucedidas telenovelas de sua autoria, exibida pela Rede Globo entre 17 de fevereiro e 11 de outubro de 2003, na faixa das 21 horas.

2.3A OBRA POR SEU ENREDO E ESTRUTURA NARRATIVA

Em termos de estrutura narrativa, o texto ficcional traz especificidades que parecem ser as grandes responsáveis pelo sucesso da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Primeiramente, o autor constrói a intriga central não por meio da luta por um amor proibido. Como uma variante da estrutura clássica da telenovela, a heroína, Helena (Christiane Torloni), professora de pouco mais de 40 anos, está dividida: não sabe se mantém o casamento de 15 anos – estável, mas que já não lhe desperta paixão – com o músico Téo (Tony Ramos), com quem adota o filho Lucas (Victor Curgula); ou se investe em um novo relacionamento com um antigo namorado, o médico neurocirurgião César (José Mayer), cujo reaparecimento causa-lhe dúvidas e desejos (Teledramaturgia, 2011).

A configuração das histórias, em tese, secundárias tem início no entorno da protagonista, sendo centradas na figura das irmãs, da cunhada, da prima, da enteada, da vizinha e de uma suposta rival de Helena. Sua irmã caçula, Heloísa (Giulia Gam) sente um ciúme excessivo do marido, Sérgio (Marcello Antony). O medo de perdê-lo é tamanho a ponto de ela esconder dele que se submeteu a uma cirurgia para não engravidar e, assim, não ter de dividir seu amor com uma terceira pessoa. Cada vez mais desequilibrada e obsessiva, Heloísa chega a ser internada em uma clínica psiquiátrica após ferir o cônjuge com uma faca. Depois, procura ajuda em um grupo de apoio a mulheres que tem comportamento semelhante ao seu.

Já a outra irmã, Hilda (Maria Padilha) vive um casamento feliz com seu atencioso e romântico marido, Leandro (Eduardo Lago), e não enfrenta problemas na criação da filha adolescente, Elisa (Gisele Policarpo). Contudo, a harmonia em que vive essa família é abalada quando ela descobre ser portadora de um câncer de mama – sugestão da atriz, insatisfeita com a pouca repercussão de sua personagem, acatada pelo autor (Teledramaturgia, 2010). Hilda vivencia todas as angústias e privações impostas pela doença, mas, ao mesmo tempo, experimenta e comprova a necessidade de tratamento adequado, o qual inclui o apoio familiar.

Cunhada de Helena, Lorena (Suzana Vieira) é a proprietária da escola onde aquela trabalha. Divorciada de Rafael (Cláudio Marzo), com quem mantém uma relação de amizade, e mãe de Diogo (Rodrigo Santoro) e da jovem Vidinha (Júlia Almeida) – apaixonada por Sérgio –, ela é uma mulher forte e decidida. A despeito de qualquer reprovação, assume o romance com um rapaz bem mais jovem e pobre, Expedito (Rafael Calomeni), filho dos empregados de sua casa de campo.

Por sua vez, Stella (Lavínia Vlasak) é, literalmente, a prima rica da protagonista. Herdeira de uma grande fortuna, ela vive em um luxuoso apartamento de hotel, assessorada por Eugênio (Sylvio Meanda), seu secretário particular. Sua rotina inclui festas da alta sociedade carioca, regadas a muita bebida, e incontáveis idas a lojas e *shoppings* para a compra de roupas e utensílios de grifes conceituadas. Mimada e acostumada a ter tudo o que quer, essa bela mulher resolve preencher o vazio de seus dias flertando com um padre, Pedro (Nicola Siri). No entanto, descobre-se verdadeiramente apaixonada por ele e, em um choque profundo de realidade, passa a enfrentar todas as dores e obstáculos de um amor proibido; talvez, impossível.

Luciana (Camila Pitanga), embora dona uma personalidade oposta à de Stella, vive um conflito semelhante ao daquela. Jovem médica neurocirurgiã e negra (filha de Téo com Pérola, interpretada por Elisa Lucinda), a enteada de Helena desperta o interesse de César, seu chefe. Apesar de um rápido romance com este, ela continua apaixonada pelo primo, Diogo. Mas não bastasse a resistência da família, que não aceita o namoro entre os dois, ainda tem de enfrentar a irresponsabilidade e o casamento recente dele.

No mesmo edifício onde vive Helena, mora a família de Dóris (Regiane Alves). A jovem não aceita o padrão de vida que os pais, Carlão (Marcos Caruso) e Irene (Marta Melinger) proporcionam a ela e ao irmão, Carlinhos (Daniel Zettel). Porém, seu maior conflito é com os avós, Flora (Carmem Silva) e Leopoldo (Oswaldo Louzada). Contrariada por ter de ceder seu quarto ao casal de idosos, que passa a morar com o filho, ela não só rouba dinheiro deles como também os submete a agressões verbais e a um tratamento negligente.

Longe desses arranjos familiares, encontra-se Fernanda (Vanessa Gerbelli). Mas, nem por isso, ela deixa de participar ativamente da vida de Helena. Ex-garota de programa e atual vendedora de loja, essa mulher mantém um misterioso

relacionamento com Téo. É ao músico que ela recorre sempre que enfrenta problemas com a filha, Salete (Bruna Marquezine), uma criança encantadora, e com a mãe, Inês (Manoelita Lustosa), uma mulher fria e exploradora. Antes de ser assassinada em um tiroteio no bairro do Leblon, Fernanda conta à protagonista que Téo é pai de Salete e de Lucas (Memória Globo, 2011).

Nessa breve sinopse, evidencia-se a importância do ambiente doméstico e das relações familiares na telenovela em questão. Outras três tramas vêm reforçar essa característica. Mãe e filha, Sílvia (Natália do Vale) e Marina (Paloma Duarte) também vivem conflitos pessoais. A primeira já não sente atração sexual pelo marido, Afrânio (Paulo Figueiredo), e redescobre o prazer em uma relação secreta com Caetano (Paulo Coronatto), um taxista casado que, mesmo assim, namora a empregada de Sílvia, a quem ele chama de “madame”. A segunda é uma jovem mimada e insegura, apaixonada por Diogo, com quem se casa após ficar grávida. Imatura, ela vive a nova fase da vida tendo de enfrentar a infidelidade constante do marido e o indisfarçável interesse dele pela prima Luciana.

Mais um problema familiar é gerado por Laura (Carolina Kasting), médica assistente de César, com quem mantém um relacionamento extraconjugal desde antes de ele ficar viúvo. Tal situação desagrade ao filho do neurocirurgião, o rebelde Rodrigo (Leonardo Miggiolin), que culpa o pai e sua bigamia pela infelicidade da recém-falecida esposa. Em contraponto à agressividade do irmão, a filha caçula de César, Marcinha (Pitty Webo), é uma doce garota que sofre, ao mesmo tempo, pela perda da mãe e pelo amor não correspondido pelo colega de escola Fred (Pedro Furtado). Já a mãe de César, Matilde (Sônia Guedes), vem a se opor à reaproximação deste com Helena.

Entretanto, se o núcleo familiar é bastante representativo em *Mulheres Apaixonadas*, as tramas dessa telenovela não se limitam apenas às quatro paredes de casas e apartamentos de classe média alta. São dois os lugares do social na história. De um lado, está a ERA (Escola Ribeiro Alves), estabelecimento de ensino privado dirigido por Helena. É nesse espaço que se desenrolam a trajetória das professoras Raquel e Santana, das alunas Clara, Rafaela e Paulinha, e da funcionária Edwiges.

Raquel é a nova professora de educação física, vinda de São Paulo com uma carta de recomendação a Helena. Na verdade, ela foge de Marcos (Dan

Stulbach), o ex-marido violento que a agride, na maioria das vezes, com uma raquete de tênis. Não demora para que ele descubra o paradeiro da esposa. Quando chega ao Rio de Janeiro, encontra-a acuada e já apaixonada pelo aluno Fred, filho da superprotetora e moralista Leonor (Joana Medeiros). Irado, o agressor passa a perseguir a professora e o estudante. Então, Raquel resolve denunciá-lo. Ele acaba morto em um acidente de carro, junto com Fred, a quem jurou vingança. Ela termina sozinha e grávida do adolescente.

Já Santana, a professora de geografia, sofre por conta do alcoolismo. Amiga de longa data de Helena e da família Ribeiro Alves, ela é uma profissional competente e querida pelos alunos. Porém, a dependência cada vez maior do álcool leva-a a ruína. Com o apoio de todos os que lhe são próximos, principalmente da amiga e colega de profissão Adelaide (Lica Oliveira) e do também colega e futuro namorado Lobato (Roberto Frota), ela admite que precisa de ajuda, submete-se a tratamento e supera a doença.

Os dramas vividos pelas duas professoras dividem espaço com o das alunas Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli), do terceiro ano do ensino médio, que descobrem juntas o amor e a homossexualidade. Mas, até poderem viver o romance plenamente, elas precisam enfrentar a intolerância da mãe de Clara, Margareth (Laura Lustosa), que não aceita a sexualidade da filha. Além dela, as estudantes ainda são alvo dos comentários preconceituosos de Paulinha (Ana Roberta Gualda). Colega de classe das duas, esta sente vergonha por ser filha do porteiro da escola, Oswaldo (Tião D'Ávila), com quem mora nos fundos do estabelecimento. Além disso, a garota homofóbica sofre com a ausência da mãe, que ela não conhece.

Quem também mora no colégio é Edwiges (Carolina Dieckmann). Ex-aluna e filha da atendente da cantina, Ana (Regina Braga), a quem auxilia no trabalho, ela vive um romance com Cláudio (Érik Marmo). Mesmo apaixonada pelo rapaz, ainda não se sente preparada para perder a virgindade e, além de contar com a paciência dele, precisa contornar duas rivais: Marta (Marly Bueno), a preconceituosa mãe do rapaz, que não aceita que o filho namore uma moça pobre, e Gracinha (Carol Castro), filha dos empregados de Marta e, desde a infância, apaixonada por Cláudio, de quem se descobre grávida.

De outro lado, tem-se o hotel de propriedade de Rafael, onde mora Stella. Lá, trabalha Leila (Xuxa Lopes), uma telefonista que mantém um relacionamento duradouro com o patrão. A grande frustração dessa mulher é que, mesmo divorciado, ele não dá sinais de que pretende formalizar seu compromisso com ela (Memória Globo, 2011).

Com essa história, Manoel Carlos materializou o antigo desejo de criar “um painel de mulheres e seus problemas” (AUTORES, p. 79) por meio de uma narrativa realista, urbana e contemporânea. Além disso, apresentou à audiência um novo modelo de telenovela, que se repetiu em suas tramas seguintes, *Páginas da Vida* (2006-7) e *Viver a Vida* (2009-10). Trata-se de um formato cuja linguagem aproxima-se da dos seriados e comédias de situação, nos quais diversas tramas paralelas coexistem e se equiparam à temática central em termos de importância em diferentes momentos da narrativa. Com isso, o autor garantiu o interesse dos telespectadores de forma permanente, já que o que se viu em *Mulheres Apaixonadas* foi uma crônica das relações humanas a partir da perspectiva feminina, mas que não se restringia somente à problemática da mulher (AUTORES, 2010).

2.4 O AUTOR POR SUAS CARACTERÍSTICAS FICCIONAIS

Se o título em questão evidenciou inovações no trabalho de Manoel Carlos, chamou atenção, em direção oposta, para características ficcionais recorrentes e, em grande parte, responsáveis pela consagração do dramaturgo. Um elemento central de *Mulheres Apaixonadas* é constante em todas as telenovelas criadas pelo autor para a Rede Globo, a partir da década de 1980¹⁰, inclusive nas que sucederam aquela: o protagonismo de uma personagem feminina chamada Helena.

Sobre a preferência pela figura da mulher, o dramaturgo afirma que

A mulher é a matriz real de tudo, onde está a mulher, ao meu ver, estão duas coisas que parecem contraditórias, mas não são: a paixão e o equilíbrio. O fato de elas serem mães lhes dá uma sensatez e um bom senso incrível, que auxilia muito os homens, sejam maridos, amantes, amigos ou filhos. Estes, inclusive, são muito mais aconselhados pelas mães do que pelos pais. A mãe é muito mais útil ao filho que o pai, na medida em

¹⁰ A única exceção é *Sol de Verão*, de 1982. Protagonizada pelo surdo-mudo Abel (Tony Ramos), essa novela tinha como principal personagem feminina Raquel (Irene Ravache).

que ela exerce uma autoridade amorosa, cândida, generosa, terna. (...) Elas são mais equilibradas, mais honestas, menos hipócritas. As mulheres são confessionais. É mais fácil, para mim, escrever sobre mulheres porque elas dizem o que sentem. (...) Eu gosto mais de falar do universo feminino. Acredito que tudo nasce a partir desse universo (AUTORES, 2010, pp. 88-9).

Por sua vez, a predileção por personagens chamadas Helena deve-se ao fato de o nome inspirar força ao autor e remeter à ideia de mulher humanizada, que acerta, erra e se reergue, tal como a Helena de Tróia.¹¹ A propósito desta, acredita que não só sua história assemelha-se à de uma telenovela como ela própria imprime, nas personagens que ele cria, características de força, determinação, falibilidade e resiliência (Autores, 2010).

Esse mesmo traço de humanidade é observado nas vilãs criadas por Manoel Carlos, como Paulinha (Ana Roberta Gualda), de *Mulheres Apaixonadas*, outra marca forte do autor.

Nunca criei, não gosto e não sei escrever vilãs radicais, dessas que matam criancinhas. Nunca faço nenhuma vilã de opereta, mulheres terríveis. Também não acredito que existam. Aí, está um traço realista do meu trabalho: ninguém é má todas as horas do dia. Nenhum ser humano é 100% mau. As pessoas têm maldade ou são más, mas com rasgos de generosidade, bondade e compreensão. Mesmo que seja com o cachorro, o gato ou o filho menor. Às vezes, são cruéis com o marido e boas com o papagaio. Nunca perco isso de vista. Minhas vilãs, portanto, têm um traço humano muito visível, muito reconhecível, que as aproxima das pessoas. A vilã de minha novela sempre tem humor, é charmosa e nunca é burra (...). São vilãs humanizadas (AUTORES, 2010, p. 89).

O mesmo equilíbrio aparece na questão da estratificação social. A imensa maioria das telenovelas de Manoel Carlos, como a obra analisada, contempla personagens e histórias procedentes da classe média, evitando polaridades. Como justificativa, ele diz que escreve sobre o universo que conhece e vivencia. Além disso, pondera que a televisão é o mais democrático dos meios de comunicação no Brasil, devendo seu conteúdo ser acessível aos mais diversos perfis de espectadores (Memória Globo, 2010).

¹¹ Segundo a mitologia grega, Helena casou-se com Menelau, rei de Esparta, mas logo o abandonou para fugir com o rei de Tróia, Páris. A traição conjugal redundou em uma guerra de sete anos. Com a morte de Páris, Helena casou-se com um cunhado, a quem traiu, entregando-o a Menelau, para quem ela voltou e com quem viveu para sempre.

Entretanto, são dois outros elementos presentes em *Mulheres Apaixonadas* que remetem a duas das principais características das telenovelas de Manoel Carlos: o primeiro deles é a opção pela cidade do Rio de Janeiro como espaço principal da narrativa.

Declaradamente apaixonado pelo lugar, o qual afirma não trocar por nenhum outro do mundo, Manoel Carlos reconhece que o aspecto visual, às vezes exótico, é o grande chamariz da capital fluminense. Entretanto, explica que, mais que um marco espacial, o Rio de Janeiro funciona como um elemento significativo em suas telenovelas, daí sua recorrência. Segundo ele, “nada no Rio fica muito grave, nem as coisas gravíssimas” (AUTORES, 2010, p.82). Assim, afirma que usa o azul do céu, a beleza das praias e o espírito suave da cidade e de seus moradores para amenizar o realismo com o qual faz questão de trabalhar.

Como exemplos dessa simbiose, cita as telenovelas *Por Amor* (1997-1998) e *Laços de Família* (2000-2001), que mesmo tendo como conflitos centrais, respectivamente, a troca de um bebê morto por outro, vivo, e a leucemia, conquistam a simpatia do público. Manoel Carlos pondera que a força da cidade carioca está, ainda, na sua capacidade de repercutir tudo que vive, como um “tambor” (AUTORES, 2010, p.82) – o que explicaria o sucesso de suas obras também no exterior, como ocorreu com *Baila Comigo* (1981) e *Mulheres Apaixonadas* (2003), por exemplo.

2.4.1 Histórias da vida real

Outro elemento característico de Manoel Carlos presente em *Mulheres Apaixonadas* são as tramas de ficção baseadas em experiências vividas pelo dramaturgo ou em notícias lidas por ele em jornais diários. Após morar dois anos em Nova York, por exemplo, Manoel Carlos constatou comparativamente, como a terceira idade é maltratada no Brasil. Então, resolveu criar uma personagem jovem que tratava mal os avós. Crente de que a primeira aparição é que dá o tom de um personagem, fez com que, em sua primeira cena, Dóris (Regiane Alves) aparecesse repreendendo o casal de idosos, que acabava de ser atropelado por um ciclista, na calçada. Segundo ele, a reação foi instantânea e, no dia seguinte à exibição da

cena, a atriz já era hostilizada, chegando a ser agredida fisicamente por algumas pessoas, na rua (AUTORES, 2010).

De forma semelhante, a história da problemática Paulinha surgiu durante uma conversa informal que o dramaturgo teve com a professora de seu filho caçula. Na ocasião, ele tomou conhecimento do caso de uma aluna da escola que escondia dos colegas, por vergonha, que era filha do porteiro do estabelecimento (AUTORES, 2010). Transposta para a ficção, a trama da menina hostil (Ana Roberta Gualda) que humilhava o próprio pai (Tião D'Ávila) conquistou espaço no decurso da telenovela (Teledramaturgia, 2010).

Uma terceira trama remetia à lembrança de uma situação vivenciada por Manoel Carlos quando ele estudava em um internato. Naquela época, o gestor da instituição, padre Pedro Maria, foi surpreendido pela confissão de uma moça que se declarou apaixonada por ele. Inspirado nesse episódio, o autor criou a história de amor entre Stella (Lavínia Vlasak) e padre Pedro (Nicola Siri) (Autores, 2010).

Uma das histórias de maior repercussão da telenovela, a trama sobre violência doméstica protagonizada por Raquel (Helena Ranaldi), no entanto, foi criada devido à recorrência desse tema na imprensa nacional. Por essa razão, Manoel Carlos afirmou que se sentiu obrigado a abordar este assunto na telenovela, por se tratar de uma realidade muito comum no Brasil (Carlos, 2012).

Porém, o uso de conteúdo noticioso como fonte para a criação de histórias de ficção por parte de Manoel Carlos não é uma prerrogativa de *Mulheres Apaixonadas*. O hábito de ler jornais e revistas levou o dramaturgo a compor um arquivo pessoal de material jornalístico, que ele chama de “lixão”, a partir do qual encontra fatos e personagens que servem de matéria-prima para as suas criações.

A história central de sua primeira telenovela de horário nobre, *Baila Comigo* (1981), por exemplo, foi inspirada em uma notícia sobre um rapaz que se dizia filho bastardo do ex-presidente da República João Goulart e, portanto, pleiteava a sua parte na herança do parlamentar. Na história de ficção criada pelo autor, o protagonista, Quinzinho (Tony Ramos), descobre que é filho do rico empresário Joaquim Gama (Raul Cortez) (Teledramaturgia, 2012).

Entre 1997 e 2009, período no qual se fixou como autor de primeiro-escalão da emissora, Manoel Carlos escreveu cinco telenovelas para o horário nobre da

Globo, uma a cada três anos. De acordo com ele, todas elas tinham alguma ligação com casos reais que lhe chamaram a atenção quando repercutidos pela imprensa.

A ideia central de *Por Amor* (1997-1998) remete a um recorte de jornal que noticiava a atitude de uma mãe impedida de matar o próprio filho. Ela alegava que preferia assassiná-lo a vê-lo morrer de fome. Acreditando que o amor materno é o único inquestionável, o autor criou a trama na qual uma mãe (novamente chamada Helena e interpretada por Regina Duarte) dava seu bebê recém-nascido à filha (Eduarda, vivida por Gabriela Duarte), cujo filho nasceu morto, por acreditar que a jovem tinha mais direito à felicidade (Memória Globo, 2010).

De forma semelhante, a trama principal de *Laços de Família* (2000-1) foi baseada em uma notícia sobre uma mãe, dos Estados Unidos, que engravidou para, assim, ter um doador de medula óssea para a filha, com leucemia. Transposto para a telenovela, o caso foi protagonizado por Helena (Vera Fischer) e Camila (Carolina Dieckmann).

Já o mote central de *Páginas da Vida* (2006-2007), surgiu depois que Manoel Carlos começou a fazer leituras sobre a Síndrome de *Down*¹², na internet. Ao perceber que a preocupação com a inclusão dos portadores dessa patologia na sociedade era muito grande, resolveu escrever a sinopse em torno dessa situação. Assim nasceu a história de mais uma Helena (Regina Duarte), médica que adota Clara (Joana Mocarzel), uma criança com Síndrome de *Down* e, a partir daí, começa a lutar pela inclusão social da menina.

No entanto, a inspiração em histórias reais não se restringe às tramas centrais destas telenovelas. Muitas reportagens de jornais motivaram a criação de histórias secundárias, mas de grande repercussão. Dentre elas, destacam-se os dramas vividos pela adolescente Gisele (Pérola Faria), que sofria de bulimia¹³; e pela freira Lavínia (Letícia Sabatella), que se apaixonava por um paciente com Aids; ambos apresentados em *Páginas da Vida* (2006-2007).

¹² Doença genética provocada por uma falha na transmissão do cromossomo 21. Em vez de esse gene ser transmitido em forma de par (masculino e feminino), o faz de em forma tripla, a qual se dá o nome de trissomia.

¹³ Transtorno alimentar caracterizado por episódios recorrentes de "orgias alimentares", no qual o paciente come, num curto espaço de tempo, grande quantidade de alimento como se estivesse com muita fome. A pessoa perde o controle sobre si e, depois, tenta vomitar e/ou evacuar o que comeu, através de artifícios como medicações, com a finalidade de não ganhar peso.

Contudo, segundo a imprensa da época, os temas que mais bem repercutiram ao serem abordados pela ficção foram apresentados na telenovela *Laços de Família* (2000-1). Após ler uma reportagem, no jornal *Folha de São Paulo*, sobre universitárias que se prostituíam para custear os estudos, o autor interessou-se pelo tema e o abordou a partir de Capitu (Giovanna Antonelli), protagonista de uma das histórias paralelas de maior sucesso da telenovela. Para garantir mais veracidade à personagem, o dramaturgo entrevistou várias garotas de programa universitárias e chegou à conclusão de que, “tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, existe praticamente uma garota de programa em cada sala de aula” (AUTORES, 2010, p.67).

Na mesma obra e também oriunda de reportagens de revista, veio à tona a questão da impotência sexual masculina, personificada na figura do bonachão Viriato (Zé Victor Castiel). Justificando a abordagem desse assunto, Manoel Carlos comentou:

Em todas as revistas e jornais, lia-se: “a impotência não é uma doença incurável”. Foi uma violência, uma carga enorme, pretensiosamente, querendo apoiar os impotentes. Eu imaginei que esse assunto deveria estar interessando muita gente, senão não haveria tanta coisa a respeito [...] Então, pensei: “vou colocar um personagem impotente. Acho que vai causar não apenas polêmica, mas servir de aconselhamento” (AUTORES, 2010, p. 70)

A partir de *Mulheres Apaixonadas* (2003), Manoel Carlos iniciou uma prática que se consolidou em suas obras seguintes: uso de recursos de linguagem e comunicação que visam a aproximar as histórias de ficção da realidade social de seus telespectadores. No caso desta telenovela, o diálogo entre ficção e realidade faz-se presente já na vinheta de abertura do programa, que exibia fotos de “mulheres em situação de paixão”, enviadas pelos telespectadores à produção da trama.

Inseridos no texto ficcional, encontravam-se, ainda, elementos de realidade mais explícitos. O drama vivido por Heloísa, por exemplo, ajudou a mostrar que a dependência afetiva extrapola os limites da insegurança, podendo ganhar um fundo patológico. Além disso, divulgou o trabalho do MADA (Mulheres que Amam Demais Anônimas), uma associação real especializada no tratamento desse tipo de comportamento, da qual a personagem de Giulia Gam passa a fazer parte. Caso

parecido ocorre a partir da história de Dóris. Suas maldades contra os avós fazem com que estes passem a morar no Retiro dos Artistas – instituição real, sediada na cidade do Rio de Janeiro, que, conforme o nome, abriga artistas idosos e inativos – que, ganha maior visibilidade graças à sua aparição na trama fictícia. O casal de idosos em questão, que interpretam ex-atores, aliás, protagoniza uma cena na qual fala sobre a importância da vacina contra a gripe para os idosos.

Em escala maior, a telenovela promoveu situações dramáticas que lembravam as linguagens jornalística e documental. Em uma cena marcada pelo realismo, as personagens Téo e Fernanda encontram-se em meio a um tiroteio no bairro do Leblon. O que era para ser apenas o motivo da morte da personagem de Vanessa Gerbelli, vítima de uma bala perdida, deu início a um trabalho conjunto entre o autor Manoel Carlos e a organização não governamental Viva Rio, comprometida em “difundir a cultura da paz e o desenvolvimento social” (VIVA RIO, 2011).

A ONG promoveu uma manifestação denominada *Brasil sem Armas*, que pedia a aprovação do *Estatuto do Desarmamento* pelo Congresso Nacional. A passeata na Avenida Atlântica, na capital fluminense, contou com a participação de cerca de 40 mil pessoas. Dentre elas, encontrava-se grande parte do elenco da telenovela. Em uma cadeira de rodas, o ator Tony Ramos, cujo personagem havia sido baleado, encabeçava a marcha, assistida pelo público telespectador no capítulo do dia seguinte, ao som do Hino Nacional Brasileiro.

A obra de ficção produziu ainda uma discussão sobre a violência urbana, que também misturava ficção e realidade. Em uma sequência que reproduzia um debate na aula da professora Santana, os pais da jovem Gabriela Prado Maia – vítima real de bala perdida, na cidade, naquele ano – expuseram o problema da violência nas grandes cidades e da impunidade que, normalmente, a ela sucede (Memória Globo, 2010).

Diante do êxito de público e crítica, a inserção de recursos documentais no conteúdo ficcional se repetiu, de forma sistematizada, nas duas telenovelas seguintes assinadas por Manoel Carlos. *Páginas da Vida* (2006-7) apresentou diferentes formas de congregar ficção e realidade. A trama, que era dividida em duas fases, trouxe cenas nas quais os personagens assistiam, pela televisão, às

imagens do atentado terrorista ocorrido em Nova York no dia 11 de setembro de 2001, ano em que tinha início a história fictícia.

Na mesma linha de diálogo com a realidade social da época, destaca-se a cena em que as intérpretes das freiras que cuidam do hospital onde se passa parte da trama liam e comentavam a notícia real sobre morte do menino João Hélio, de seis anos, que foi arrastado pelas ruas do Rio de Janeiro, após ficar preso ao cinto de segurança do carro que acabava de ter sido roubado de sua mãe. A sequência terminava com uma oração das religiosas fictícias pela alma da criança. Ainda no que concerne ao jogo entre o real e o fictício, mas em tom de descontração e trivialidade, registra-se a inusitada participação de pessoas comuns, como alguns moradores, o chaveiro, um garçom e o dono da banca de revistas do bairro do Leblon. Eles interpretaram a si mesmos, conservando seus nomes para, propositalmente, diminuir a distância entre ficção e realidade.

Com recursos que lembram a linguagem documental, *Páginas da Vida* inovou ao exibir nos capítulos finais, 17 clipes gravados em campos de refugiados na África, para onde viajou o protagonista masculino da história, o médico Diogo (Marcos Paulo). No entanto, foi uma iniciativa inédita na história das telenovelas brasileiras o resultado mais fecundo do esforço de Manoel Carlos em imprimir o máximo de realismo em sua telenovela: o capítulo exibido em 28 de dezembro de 2006 mostrou imagens de um parto real inserido no curso da narrativa fictícia. A cena foi protagonizada pela atriz Júlia Carrera, que, na telenovela, interpretava a fonoaudióloga Tatiana, e, na vida real, deu à luz um filho do também ator e colega de elenco Bruce Gomleski (Memória Globo, 2010).

Diferentemente de sua antecessora, a telenovela *Viver a Vida* (2009-10) apostou no uso da internet para promover a interação entre personagens de ficção e telespectadores reais. O grande número de pedidos de informação a respeito das adaptações usadas pela personagem tetraplégica Luciana como auxílio nas tarefas cotidianas – como escrever ou pentear os cabelos – registrados pela Central de Atendimento ao Telespectador, da Rede Globo, levou a equipe de produção da telenovela a facilitar a comunicação com o público interessado. Como resultado, foi criado o *blog Sonhos de Luciana* (www.blogsonhosdeluciana.com.br), redigido e atualizado por produtores, roteiristas e consultores portadores de deficiência. Porém, assim como a obra anterior, essa também apresentou a inserção de depoimentos de

peessoas reais, anônimas ou não, que relatavam passagens marcantes de suas vidas ou histórias de superação, ao fim de cada capítulo.

2.4.2 Temáticas sociais e polêmicas

Um olhar mais atento sobre *Mulheres Apaixonadas* permite vislumbrar que esta telenovela é a que melhor sintetiza a preocupação de Manoel Carlos com a dimensão pedagógica da ficção televisiva. Ciente da função social que a televisão exerce no Brasil e da representatividade da telenovela no país, o autor acredita que “tudo que é dito na novela é importante para quem está vendo” (AUTORES, 2010, p. 104). Segundo ele: “Quando tenho uma novela no ar, tenho uma arma poderosa nas mãos. Só depende de mim, usá-la (e como usá-la), e eu uso. Na verdade, é o que mais me gratifica nesse trabalho” (CARLOS, 2012).

Assim, pondera que “a novela não tem obrigação de ser educativa, mas tem obrigação de não ser (des)educativa”. O dramaturgo refere-se à condição não promover o que Almeida chama de “*merchandising* não social”:

A utilização de cenas que contenham, entre outros, o fomento ao consumismo pela valorização do ter em oposição ao ser; o estímulo a erotização e a sexualidade infantil; a banalização da sexualidade que pode culminar com a gravidez não planejada e com o aumento das doenças sexualmente transmitidas; a manutenção de altos níveis de violência psicológica no imaginário social com consequências na estrutura psicossomática dos indivíduos; a exploração constante de formas de discriminação por racismo, credos e religiões, ou de qualquer grupo humano sobre o outro; o consumo de bebidas alcoólicas e o uso do cigarro ou tóxico; o vício de jogo de azar (ALMEIDA, 2011, p. 10).

Do contrário, Manoel Carlos busca inserir discussões sobre problemas de interesse público na história fictícia. Mas ainda que revele a necessidade de, como autor de telenovelas, proporcionar mais que o mero entretenimento, o dramaturgo reconhece que este expediente está ligado à sua satisfação pessoal e não a uma condição do trabalho em teledramaturgia. Em sua opinião, o principal dever imposto à autoria em novelas de televisão é o de jamais promover a ignorância. Para ele

A novela não substitui o que deve ser aprendido em casa e na escola [...] O público percebe quando está sendo bem informado enquanto se diverte. Ele não quer ficar ouvindo regras e bons exemplos sem se entreter. Com a dramaturgia como base, e a novela como veículo poderoso, ele quer se

divertir, aprender e absorver, sem ter que ser “aluno”, sem cair no didatismo, que é sempre incômodo (CARLOS, 2012).

Por conta disso, desde a estreia de *História de Amor* (1995-1996), Manoel Carlos manifesta, em seus trabalhos ficcionais, a preocupação em oferecer informações capazes de mudar a realidade para melhor, mas jamais descuida de como fazê-lo. No caso de *Mulheres Apaixonadas* essa condição é, talvez, a principal característica da telenovela. Afinal, a proximidade com a realidade fez a obra mobilizar os telespectadores, repercutir em outras mídias¹⁴ e, em certo grau, ajudar a mudar algumas situações para melhor, tal como ambiciona seu autor.

Entremeada por elementos melodramáticos como a frieza do agressor, o romance polêmico e genuíno entre educadora e aluno e as cenas de perseguição, a história de Raquel, que tratava da violência doméstica de forma realista e consistente, foi apontada como a mais educativa da telenovela em uma pesquisa realizada pelo Instituto Qualis, organização gestora de serviços educacionais, com sede na cidade de Goiânia (GO). Concretamente, após a cena em que Raquel denunciou Marcos, a Delegacia Especial de Atendimento à Mulher (Deam) da cidade do Rio de Janeiro apresentou um aumento de mais de 40% no registro de casos dessa natureza só na capital fluminense.

Por sua vez, a abordagem da questão do tratamento à terceira idade, mote da história de Dóris e seus avós, favoreceu, poucos dias antes do fim da telenovela – em 1º de outubro de 2003 –, a aprovação do *Estatuto do Idoso*, instrumento jurídico que assegura uma série de direitos aos brasileiros com idade igual ou superior a 60 anos. O Senado Federal, responsável pela aprovação desse conjunto de leis, reconheceu a importância da discussão proposta por Manoel Carlos nesse processo.

Quase uma década após sua apresentação original, essa trama ainda gera repercussão. Uma enquete disponível em uma comunidade do *site* de relacionamento *Orkut*, entre 14 de maio e 4 de junho de 2010, perguntava qual, dentre 20 personagens, era a maior vilã de todos os tempos da teledramaturgia

¹⁴ Durante os sete meses de exibição, as temáticas abordadas na trama geram reportagens nos principais jornais do Brasil, tais como *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. Além disso, o alcance da telenovela também foi tema da revista norte-americana *Newsweek*, em junho de 2003, e do jornal italiano *Corriere Della Sera*.

brasileira. A personagem Dóris, de *Mulheres Apaixonadas*, alcançou a quinta colocação. A porcentagem de 7,36%, correspondente a 226 dos 3.070 votos, foi suficiente para que a neta má vencesse não só outras vilãs criadas por Manoel Carlos – como Branca (Suzana Vieira), de *Por Amor*, e Marta (Lília Cabral), de *Páginas da Vida* –, como personagens malvadas memoráveis, tais como Perpétua (Joana Fomm), de *Tieta*; Laurinha Figueroa (Glória Menezes), de *Rainha da Sucata*; Raquel (Glória Pires), a gêmea do mal de *Mulheres de Areia*; e Maria Altiva (Eva Wilma), de *A Indomada*.

Destacam-se dois fatos nesse resultado: primeiramente, as vilanias da jovem que maltrata os avós serem julgadas maiores que as de Odete Roitmann, personagem de Beatriz Segall na telenovela *Vale Tudo*, considerada um ícone da teledramaturgia nacional, por especialistas em ficção televisiva. Em seguida, assinalam-se os comentários postados por alguns dos votantes, que declaravam que as maldades de Dóris eram “as mais realistas.”¹⁵

A despeito do assento na realidade apresentado por essas duas tramas, destaca-se uma história puramente ficcional, que colaborou para o sucesso da telenovela *Mulheres Apaixonadas*: o namoro homossexual entre as estudantes secundaristas Clara e Rafaela. A experiência anterior com a temática do lesbianismo – o casal Rafaela (Christiane Torloni) e Leila (Sílvia Pfeiffer), da telenovela *Torre de Babel* (1998), não agradou à audiência. Por conta da rejeição dos telespectadores às personagens, o autor da trama, Sílvio de Abreu, optou por retirá-las da história. Assim, ambas morrem na explosão do *shopping* que servia de cenário a grande parte da obra (Teledramaturgia, 2010).

Ao construir uma história marcada pela sutileza e pelo não didatismo, Manoel Carlos proporcionou, segundo especialistas em sexualidade, um avanço na abordagem da homossexualidade – sobretudo feminina – em teleficção (Teledramaturgia, 2010) e obteve a aceitação do romance entre Clara e Rafaela por parte do público. Mas tal aprovação teve seu preço. Uma pesquisa de opinião encomendada pela Rede Globo constatou que a audiência era favorável ao namoro das jovens desde que não houvesse cena de beijo entre ambas.

Em uma demonstração de sagacidade e respeito à vontade popular, Manoel Carlos fez com que o amor das estudantes fosse selado com um beijo teatral

¹⁵ www.orkut.com.br/Main#CommPollResults?cmm=21384647&pct=1306693637&pid=1755578148

durante a encenação de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, peça na qual Clara vivia mocinha, e Rafaela, o galã. Então, vestida de homem, como Romeu, esta beijou sua namorada, na pele de Julieta. O tão esperado beijo entre homossexuais em telenovela foi viabilizado e aceito, portanto, como uma ficção dentro da ficção (Teledramaturgia, 2011).

Com suas abordagens de cunho social, *Mulheres Apaixonadas* reeditou temas e resultados apresentados por Manoel Carlos em telenovelas anteriores. Ao ficar sabendo da morte da mãe, Salete pediu à avó que permitisse a doação dos órgãos da mesma, iniciativa encorajada em *Laços de Família* (2000-2001), quando a ficção contribuiu para que o número de cadastro de doadores do Registro Brasileiro de Doadores Voluntários de Medula Óssea crescesse 4.400% em relação ao período anterior à exposição do tema na televisão (Teledramaturgia, 2010).

Na mesma telenovela, o autor abordou o câncer de mama, que acometeu a personagem Hilda (Maria Padilha). A opção por esse tema deveu-se a boa repercussão gerada com uma trama anterior sobre o mesmo assunto. Quando discutiu a questão pela primeira vez, em *História de Amor* (1995-1996), Manoel Carlos recebeu uma carta do Instituto Nacional do Câncer, que atestava um significativo aumento da demanda por exames preventivos. Satisfeito com a repercussão do tema, inseriu a participação de para-atletas na história, a fim de dar visibilidade a esse tipo de prática desportiva, e promoveu uma campanha antitabagismo.

Desde *História de Amor* até seu trabalho mais recente, a telenovela *Viver a Vida* (exibida entre 14 de setembro de 2009 e 14 de maio de 2010), Manoel Carlos já abordou, pelo menos, 14 temas polêmicos e/ou de relevância social em suas obras. Destacam-se, nesse universo temático, a diferença de idade entre casais e o ciúme patológico, contabilizando oito ocorrências cada um (Czizewski, 2010, p. 9-10).

Entretanto, a problemática mais recorrente nas telenovelas do autor é a do alcoolismo. Nas palavras dele:

Em todas as minhas novelas eu falo de alcoolismo, a maior chaga social que existe. A dependência do álcool é autodestruidora e destruidora da família. Leva a pessoa a outros graves problemas. É uma doença muito comum, porque o álcool é uma droga lícita (...). O sujeito que bebe, além do dinheiro, perde o emprego, a família, a autoestima, fundamentalmente. É profundamente destruidor, principalmente por ser tolerado. Por essa razão

procuro inserir esse assunto em minhas novelas. É sempre importante alertar (...). Ricos ou pobres, não importa, há alcoólatra em qualquer família (AUTORES, 2010, pp.66-7)

O tema da dependência do álcool teve destaque em *Mulheres Apaixonadas* por meio da história de Santana (Vera Holtz), uma professora alcoólatra. A discussão em torno dessa questão, que já havia sido promovida entre 1997 e 1998, em *Por Amor*, também se fez presente nas telenovelas mais recentes de Manoel Carlos. Assim como Santana (Vera Holtz), a personagem Bira (Eduardo Lago), de *Páginas da Vida* (2006-2007), impactou o público ao dar vida a um alcoólatra. Já a personagem Renata (Bárbara Paz), de *Viver a Vida* (2009-2010), ampliou a discussão ao viver o problema da anorexia alcoólica¹⁶. (Teledramaturgia, 2010).

Uma vez que, habitualmente, desenrolam-se a partir de temas contundentes e de relevo social, as telenovelas de Manoel Carlos trazem, em suas entrelinhas, outra característica distintiva forte do autor, que o acompanha ao longo dos tempos: a polêmica. O dramaturgo reconhece que a telenovela das oito é a “coluna mestra” (AUTORES, 2010, p.78) da Globo e, por isso, entende que alcançar êxito nos índices de audiência no horário é prioridade e obrigação. Além disso, ele acredita que o grau de responsabilidade imposto ao autor dessa faixa nobre rende a este certas prerrogativas às quais é preciso fazer jus. Então, sobre a presença constante de temas ou fatos polêmicos e instigadores do debate social em suas telenovelas, declara:

Eu acho o seguinte: existe um tipo de novela que dá audiência, mas sobre a qual ninguém fala. É uma audiência inercial. As pessoas assistem porque estão em casa, ou porque não têm nada para ver. Por outro lado, existe a novela que, além da audiência, traz temas polêmicos e gera uma série de comentários e discussões. Eu procuro sempre abordar temas polêmicos nas minhas novelas. Acho que assuntos polêmicos fazem parte do sucesso da novela e servem para esclarecer o público sobre alguns temas muitas vezes esquecidos ou obscurecidos (AUTORES, 2010, p. 70).

Tal declaração pode ser ilustrada ao se fazer uma breve incursão pela produção teledramatúrgica de Manoel Carlos. *Mulheres Apaixonadas* foi marcada por, pelo menos, duas ocorrências que causaram transtornos à direção da Rede Globo. Pressionada por moradores e comerciantes do Leblon, a subprefeitura da

¹⁶ Ingestão de álcool em substituição a alimentos por conta da redução calórica proporcionada pela troca.

Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro tentou impedir a gravação do tiroteio que vitimou a personagem Fernanda (Vanessa Gerbelli). A alegação foi a de que a cena prejudicaria a imagem do bairro, repercutindo negativamente no turismo local. Depois de um tempo de impasse, o então prefeito César Maia autorizou as gravações naquela locação.

Outro desentendimento deu-se com o Sindicato dos Trabalhadores Domésticos de Jundiaí (SP), que moveu uma ação contra a emissora, pedindo a extinção das cenas em que o personagem Carlinhos (Daniel Zettel) assediava a empregada Zilda (Roberta Rodrigues). O pedido foi negado e, apesar desses percalços, a telenovela revelou-se o grande sucesso da Rede Globo em 2003¹⁷ (Teledramaturgia, 2011).

Todavia, Manoel Carlos causou rumores entre os telespectadores, pela primeira vez, em 1980, quando escreveu alguns episódios para a série *Malu Mulher*, a qual ele considera um avanço na teledramaturgia nacional por apresentar a liberação, ou pelo menos a tentativa, da mulher em relação à sombra masculina. A perda da virgindade feminina e a menstruação foram dois dos temas que repercutiram negativamente na época.

Em sua primeira telenovela de horário nobre, *Baila Comigo* (1981), o autor polemizou ao criar um casal inter-racial¹⁸. Tratava-se das personagens da atriz Beatriz Lyra, branca, e do ator negro Milton Gonçalves. Por conta da rejeição do público, Beatriz chegou a ser hostilizada. Um ano depois, em *Sol de Verão*, mais uma polêmica: a união, pouco convencional, das personagens Raquel (Irene Ravache), que resolve separar-se do marido, e Heitor (Jardel Filho), um mecânico

¹⁷ Segundo o Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística), *Mulheres Apaixonadas* teve média geral de 46,6 pontos, o que equivale a 27.960.000 telespectadores da região da Grande São Paulo. Quando reapresentada na faixa *Vale a Pena ver de Novo*, a partir das 14 horas e 30 minutos, entre 01/09/2008 e 27/02/2009, a telenovela repetiu o sucesso de audiência. Os números do Ibope, desta vez, registraram 18 pontos (1.008.000 telespectadores da região da Grande São Paulo), marca que, além de satisfatória para o horário, não raro era superior a dos títulos inéditos exibidos pela mesma emissora às 18 e 19 horas naquele período. A comercialização da trilha sonora de *Mulheres Apaixonadas* também exemplifica o êxito do programa. O inovador CD duplo contendo as músicas executadas durante a história superou as expectativas de vendas e redundou em um segundo volume. Por fim, assistiu-se à exportação da telenovela para vários países, com destaque para Israel.

¹⁸ Situação recorrente nos enredos criados pelo autor, está presente em todas as telenovelas de horário nobre escritas por ele a partir da década de 1990. Personagens negros, aliás, costumam aparecer em suas tramas não como sujeitos marginalizados e, sim, como pessoas escolarizadas, de sucesso profissional e situação financeira confortável.

pobre e grosseiro por quem ela se apaixona, foi considerada um “péssimo exemplo” por algumas telespectadoras, que chegaram a enviar cartas à Rede Globo, em sinal de protesto (Autores, 2010, p. 62).

Depois de um período de tranquilidade, Manoel Carlos voltou a provocar discussões em torno de suas telenovelas. Ao abordar a bissexualidade masculina em *Por Amor*¹⁹ (1997-1998), o autor dividiu opiniões. Já em *Laços de Família* (2000-2001), a disputa entre mãe e filha pelo amor do mesmo homem – mote central da trama – foi alvo de críticas dos telespectadores.

Em *Páginas da Vida* (2006-2007), dois episódios repercutiram negativamente: o primeiro deles dizia respeito à cena de *striptease* protagonizada pela atriz Ana Paula Arósio, na noite de lua-de-mel de sua personagem, Olívia, na primeira semana de exibição da telenovela. Contudo, a polêmica maior resultou de um dos depoimentos reais inseridos ao final dos capítulos dessa telenovela.

Na noite de 15 de julho de 2006, o testemunho de uma mulher carioca de 68 anos scandalizou a parcela mais conservadora dos telespectadores. Na ocasião, a senhora relatou que atingiu o orgasmo, pela primeira vez, aos 45 anos, quando se masturbou ao som da música *O Côncavo e o Convexo*, de Roberto Carlos. O mal-estar gerado pela declaração levou o autor a pedir desculpas ao público por meio da imprensa (Teledramaturgia, 2010).

Em seu trabalho mais recente, a telenovela *Viver a Vida*, exibida entre setembro de 2009 e maio de 2010, Manoel Carlos também polemizou. Em primeiro lugar, criou sua primeira Helena negra (Taís Araújo); depois, creditou à personagem um aborto provocado no passado, situação incomum a uma mocinha de telenovela.

Mas as maiores polêmicas dessa obra dizem respeito às tramas paralelas. O alto padrão do tratamento de saúde dispensado à personagem tetraplégica Luciana (Alinne Moraes) foi considerado irreal e incompatível com a realidade dos portadores de deficiência brasileiros pelos telespectadores. Já o romance entre a médica Ariane (Christiane Fernandes) e Leonardo (Leonardo Machado), marido de sua paciente Marta (Gisela Reimann), que morreria vítima de câncer, foi vetado pelo autor após o Conselho Federal de Medicina posicionar-se contrário à relação, considerada antiética. Assim, Marta sobreviveu e continuou casada com Leonardo.

¹⁹ Na história, o dentista Rafael (Odilon Wagner,) mantém uma relação extraconjugal homossexual com o jovem Afonso (Beto Nasci). Após revelar a situação para a esposa e os dois filhos que tem com ela, ele resolve pedir a separação e assume seu relacionamento com outro homem.

Por fim, uma das maiores promessas da novela, a presença de uma vilã mirim (a personagem Rafaela, interpretada pela atriz Klara Castanho, de oito anos), foi esvaziada pela ação do Ministério Público. O órgão alegou que esse tipo de trabalho poderia comprometer o desenvolvimento psicossocial da criança e assinalou que a inobservância a essa recomendação poderia acarretar o afastamento da atriz da telenovela (Teledramaturgia, 2010).

2.4.3 Peculiaridades de um profissional

Além das características ficcionais apresentadas até agora, Manoel Carlos apresenta algumas peculiaridades quanto à sua rotina produtiva que acabam por refletir diretamente no estilo de suas obras. Diferentemente de alguns colegas novelistas que afirmam isolar-se enquanto escrevem uma telenovela, o dramaturgo cria suas tramas com a porta de seu escritório aberta, mostrando-se receptivo não só a visitas como também às mais diferentes formas de agentes exteriores. Considerando-se um “pesquisador nato” (AUTORES, 2010, p. 69) da própria telenovela, o autor conta que circula diariamente pelo bairro do Leblon, onde mora, a fim de ouvir o que as pessoas vêm achando de seu trabalho. Além disso, salienta que dá atenção tanto aos moradores quanto aos trabalhadores do local, buscando abarcar as mais diversas idades e classes sociais, e afirma que leva essas opiniões em conta durante a condução da história.

O autor também é conhecido por entregar os capítulos com atraso à emissora. Além disso, conta que costuma enviar modificações e adendos aos diretores de suas telenovelas mesmo depois de já ter entregado os roteiros. Isso porque o dramaturgo considera que o ideal seria escrever um capítulo somente após assistir à exibição do anterior.

No entanto, uma das maiores peculiaridades da carreira de Manoel Carlos está ligada ao engajamento social de suas obras de teledramaturgia. Em 2001, por conta da abordagem da leucemia, doença da personagem Camila (Carolina Dieckmann), de *Laços de Família*, o dramaturgo e a Rede Globo ganharam o prêmio da categoria *Global Leadership Award* no *BitC Awards for Excellence*, o mais importante prêmio de responsabilidade social no mundo. Pelo mesmo trabalho, o autor recebeu, naquele ano, o *Prêmio José Olympio*, oferecido pelo Sindicato

Nacional dos Editores de Livros. A premiação deveu-se ao fato de a venda dos livros citados pelo dono de livraria de *Laços de Família*, Miguel (Tony Ramos), ter crescido 30% na época da exibição da trama (Teledramaturgia, 2010).

Concluída esta incursão pela história pessoal e profissional de Manoel Carlos e contextualizada a telenovela *Mulheres Apaixonadas*, de sua autoria, encerra-se este capítulo. A seguir, discorre-se sobre as possibilidades educativas não formais apresentadas pelo produto telenovela, a partir de um novo momento histórico que pode ser denominado como pós-globalização econômica.

Com a elevação do mercado à condição de protagonista da sociedade globalizada e globalizante e a consequente retração do Estado, fenômenos que se intensificaram no fim do século XX, confundiram-se as noções entre público e privado. Como consequência, as organizações até então voltadas exclusivamente ao capital, passaram a desempenhar funções tradicionalmente da alçada estatal. É nesse contexto que passam a ganhar relevo práticas como a responsabilidade social e o *merchandising* social. A diferenciação e conceituação de tais práticas e a inserção dessas situações na telenovela em análise são alguns dos tópicos do próximo capítulo.

3 **MERCHANDISING SOCIAL EM TELENÓVELAS: ENTRE O ENTRETENIMENTO E A EDUCAÇÃO**

Este capítulo tem como finalidade principal conceituar e contextualizar uma prática de educação não formal verificada nas telenovelas brasileiras, genericamente conhecida como *merchandising* social. Para tanto, usa-se como exemplo concreto a promoção de conteúdos de natureza socioeducativa difundidas pelos títulos exibidos pela Rede Globo de Televisão na faixa que se estende das 21 às 22 horas. Apesar desse uso instrumental, o que se busca é traçar um panorama das principais características desse recurso que conjuga informação e entretenimento no intuito de ampliar o repertório de conhecimentos e incentivar o exercício da cidadania por parte da grande e heterogênea parcela da população brasileira que, diariamente, sintoniza seu televisor na tradicional “novela das oito” da Globo.

Para uma melhor compreensão desse fenômeno comunicativo, empreende-se também um trabalho de definição das práticas de *merchandising* e da atividade de *marketing*, das quais aquele é uma ferramenta. Em seguida, busca-se diferenciar a perspectiva social adotada por ambas das formas comerciais de promoção que essas práticas também representam. Contudo, a discussão se inicia a partir de um processo mais amplo e conjuntural, que extrapola os ditames do fazer mercadológico e se refere a uma questão política que, embora fundamental, ao entendimento da exposição que se faz aqui, não será aprofundada em toda a sua complexidade.

Trata-se do processo conjunto de enfraquecimento do poder político tradicional, representado pela instituição do Estado e dos governos em diferentes âmbitos públicos, e fortalecimento do mercado na sociedade globalizada. Ao gerar como efeito mais imediato a fragmentação e reconfiguração do espaço público, esta realidade social exigiu da iniciativa privada, entre diversos outros aspectos, uma postura de maior comprometimento com a sociedade. É nesse contexto que surge e se aprimora a ideia de responsabilidade social, da qual a prática do *merchandising* social é uma forma de exercício concreto. Uma vez que tal contexto é marcado pela onipresença dos meios de comunicação de massa, e que a telenovela é, em âmbito nacional, o produto mais representativo deles, abre-se um caminho natural que

conduz a ferramenta de promoção social em questão para o interior dos enredos de ficção televisiva.

3.1 UM OUTRO ESPAÇO SOCIAL

A esfera pública idealizada por Habermas como um espaço de discussão e crítica de particulares sobre o todo social encontra-se, atualmente, dominada pelas operações empresariais e pela atuação onipresente dos meios de comunicação de massa. Essa nova configuração da sociedade começou a se delinear, sobretudo, a partir década de 1960, mas ganhou contornos mais nítidos no fim dos anos de 1980. Nessa época, a consolidação do capitalismo global pós-guerra fria se processava ao mesmo tempo e na mesma proporção em que ocorria uma diminuição progressiva da capacidade do Estado de prover o cidadão de suas necessidades básicas.

Como consequência, desenhou-se um espaço público fragmentado e marcado por uma tensão contínua entre as noções de público e privado. De um lado, os governos, por ineficiência ou inércia, relegam à iniciativa privada o oferecimento dos serviços públicos; de outro, as grandes empresas sinalizam aceitar essa transferência de responsabilidades guiadas, em grande parte, pelos lucros e pelo fortalecimento de uma imagem social pública que o novo contexto poderia gerar. Como uma terceira via, a sociedade civil se organiza para tentar garantir a cidadania por meio do trabalho voluntário (Dupas, 2003).

Nessa configuração, a iniciativa privada – conhecida como “segundo setor” econômico – pode dividir espaço com parceiros políticos – primeiro setor – e com a atuação de organizações sem fins lucrativos geridas pela sociedade civil – o chamado “terceiro Setor”, “um espaço de participação e experimentação de novos modos de pensar e agir sobre a esfera social” (CARDOSO, 1997, p.12).

Antes um espaço caracterizado pela discussão de questões de interesse público, a nova esfera pública experimenta tanto um alargamento de seus limites quanto alterações de papéis de seus atores. A mudança reflete o maior peso representado pelo mercado na sua interação com o Estado e a sociedade civil em tempos de economia global e políticas neoliberais (Burawoy; Braga, 2009). Como consequência, reitera-se, a iniciativa privada não só passa a suprir demandas negadas pela ineficiência do Estado, como a população passa a entendê-la como

um novo ator social ao qual pode e deve se reportar sempre que estiverem em questão os problemas da coletividade.

Segundo Barbosa (2001), o protagonismo do mercado na sociedade globalizada faz das empresas “instituições totais”, porque autossuficientes, e, assim, as mais importantes da contemporaneidade. Nesse contexto, conforme o autor, a sociedade passa a entender o desenvolvimento econômico como sinônimo do desenvolvimento humano. Dessa forma, à medida que aumenta o poder das empresas, cresce também a pressão social para que provenha da esfera corporativa o bem estar social do homem e a garantia do bem-comum.

Diante desse cenário, torna-se imperativo pensar, propor e viabilizar mecanismos de regulação dos sistemas sociais, atualmente sob a égide da economia. Ramos (1989) propõe uma Teoria da Delimitação dos Sistemas Sociais (TDSS). De acordo com o autor, em primeiro lugar, a estrutura social precisa (re)filiar-se a um paradigma paraeconômico. Na prática, trata-se de reconhecer a necessidade e a legitimidade do mercado, porém, limitando e regulando seu raio de ação, uma vez que os domínios da economia coexistem com outros e diversos atores sociais.

A fim de garantir o equilíbrio desse espectro de coexistência, é necessário também, conforme Ramos (1989) um sistema de governo atuante que, além de zelar pela distribuição equânime de poder entre os diferentes organismos sociais, restaure, efetivamente, a função do Estado como provedor das necessidades básicas do cidadão. Afinal, grande parte do hiperdimensionamento da iniciativa privada no campo social decorre, justamente, da inoperância e incapacidade do aparelho estatal.

3.2 UMA OUTRA CONSCIÊNCIA SOCIAL

Sob a condição de protagonistas da sociedade, as organizações privadas passam, então, a buscar mecanismos para a sua legitimação social e subsídios para o exercício de uma nova ética corporativa. Ambas as tarefas estão intimamente ligadas aos processos e práticas comunicativos. É dessa intersecção entre objetivos corporativos e centralidade da comunicação que surge e se expande a ideia de responsabilidade social.

Trata-se de um conceito interdisciplinar e multidimensionado que define uma prática corporativa, de origem norte-americana, cujo principal objetivo é demonstrar o engajamento da empresa em causas da esfera pública que se traduzam no bem-estar social da comunidade na qual a organização está inserida.

Baseada em estudos e planejamentos, ações aplicativas pontuais, mas sistemáticas, e instrumentos de aferição de resultados, tal prática apresenta uma ligação intrínseca com o campo da comunicação, seja pelo uso dos meios massivos que as divulgam, seja pelo trabalho dos profissionais da comunicação empresarial, que idealizam, planejam e praticam essas ações (Bertrand, 2009; Kunsch, 2003; Rocha Loures, 2009).

A responsabilidade social é um tema relativamente novo no Brasil. Ainda que alguns estudos precursores datem de 1967, as primeiras manifestações de ações socialmente responsáveis, em âmbito nacional, ganham força somente na década de 1990. Uma das iniciativas mais importantes nesse sentido é a criação, em 1996, do Ibase (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas), fundado por Herbert de Souza, o Betinho. Com o apoio do jornal *Gazeta Mercantil*, a entidade lançou uma campanha que pedia maior engajamento social ao empresariado nacional e sugeria a elaboração e publicação do Balanço Social Brasileiro (Passador, 2002).

De lá para cá, a responsabilidade social corporativa tornou-se uma prática crescente no país. A classe empresarial passou a adotar uma postura de atenção à situação social nacional, expressa, sobretudo, na forma de patrocínio a campanhas sociais próprias ou de parceiros, modalidade de ação social mais comum entre as empresas do país. Já organizações como o *Instituto Ethos* vêm se encarregando, desde 1998, de “mobilizar, sensibilizar e ajudar as empresas a gerir seus negócios de forma socialmente responsável, tornando-as parceiras na construção de uma sociedade justa e sustentável” (INSTITUTO ETHOS, 2010).

Todo esse esforço é tomado no sentido de que as organizações modernas não podem limitar-se à divulgação dos seus produtos ou serviços, mas devem agregar um valor ao negócio e contribuir para criar um diferencial no imaginário do público (Nicolosi, 2009). Para tanto, contam com as estratégias do *marketing* social, por meio das quais podem trabalhar a imagem de empresa socialmente responsável.

A respeito desta imagem, Kunsch esclarece:

A imagem da empresa é a representação mental, no imaginário coletivo, de um conjunto de atributos e valores que funcionam como um estereótipo e determinam a conduta e opiniões desta coletividade. (...) a imagem de empresa é um efeito de causas diversas: percepções e deduções, projeções, experiências, sensações, emoções e vivências dos indivíduos associadas entre si e com a empresa que é seu elemento capitalizador. (...) A identidade corporativa reflete e projeta a real personalidade da organização. É a manifestação tangível, o autorretrato da organização ou a soma total de seus atributos, sua comunicação, expressões etc. (KUNSCH, 2003, p. 170-172).

O crescimento da importância da comunicação empresarial associada à presença constante dos meios de comunicação de massa, que permeiam o cenário social trissetorial acena para um papel central da comunicação enquanto prática social, a qual, além de transmitir, deve praticar os novos valores sociais. Uma das formas de desempenhar esse novo papel é a promoção de ações de *merchandising* social em espaços midiáticos.

Dessa forma, se a iniciativa privada assume o protagonismo da sociedade, a comunicação que se produz dentro das empresas torna-se igualmente central ao funcionamento da nova engrenagem social. Uma das primeiras consequências desse crescimento em importância é destacada por Kunsch (1997). Segundo a autora, diante da nova realidade social, a comunicação empresarial deve não só prezar e transmitir os valores que atestam o compromisso assumido pela empresa com o novo espaço público, mais que isso, essa área estratégica precisa atuar no sentido da produção desses valores. Por isso, os seus profissionais “devem pautar-se, mais do que nunca, pela estratégia, pela ética e pela responsabilidade” (KUNSCH, 1997, p. 17).

Para Bertrand, os valores difundidos por meio do discurso e das práticas de responsabilidade social devem perpassar toda a política de comunicação da empresa. Uma vez inscrita na missão, na filosofia e nos demais elementos da comunicação institucional da organização, a conduta de responsabilidade social deve estar presente no trabalho de comunicação interna; ou seja, da “ação comunicativa que transcorre no interior da organização” (BERTRAND, 2009, p. 135), pois é fundamental difundir a nova conduta buscada pela empresa entre seus colaboradores.

Afinal, segundo Rocha Loures (2009), a mudança por parte da organização como um todo só é possível se cada dos indivíduos que a compõem também mudarem. Além disso, o público interno é multiplicador e atua como um porta-voz da organização, difundindo os princípios caros a esta entre seu círculo de relações familiares e sociais.

No que tange à comunicação externa, o compromisso social assumido pela empresa deve orientar o relacionamento entre esta e seu público. Para tanto, é preciso que essa relação seja viabilizada por meio de uma prática comunicativa simétrica e de mão dupla. Em termos práticos, esse compromisso pode ser aludido e fortalecido por meio de diferentes projetos de promoção social, que podem ser dirigidos à comunidade local e realizados em parceria com os poderes públicos ou com a sociedade civil (Kunsch, 2003).

Já no que se refere à comunicação mercadológica, ainda que esta diga respeito diretamente ao setor de *marketing*, também precisa levar em conta os valores que norteiam a empresa. Uma das principais ferramentas usadas nesse trabalho é o *marketing* social, que pode desdobrar-se em diferentes formas:

- a) *marketing* de filantropia: fundamenta-se na doação feita pela empresa a uma entidade que será beneficiada;
- b) *marketing* de campanhas sociais: significa veicular mensagens de interesse público através de embalagens de produtos, organizar uma força de vendas para determinado percentual ou dia de vendas ser destinado a entidades, ou veicular em mídia televisiva, como em telenovelas;
- c) *marketing* de patrocínio dos projetos sociais: o patrocínio pode ser a terceiros, com as empresas atuando em parceria com os governos no financiamento de suas ações sociais, [...] e também o patrocínio próprio, em que as empresas, através de seus institutos e fundações, criam seus projetos e os implementam com recursos próprios;
- d) *marketing* de relacionamento com base em ações sociais: utiliza o pessoal de vendas da empresa para orientar os clientes como usuários de serviços sociais;
- e) *marketing* de promoção social do produto e da marca: a empresa utiliza o nome de uma entidade ou logotipo de uma campanha, agregando valor ao seu negócio e gerando aumento de vendas. (MEDEVEK *et al*, 2002, pp. 21-2)

A menção às campanhas sociais em telenovela no conjunto das estratégias de *marketing* social aponta para a prática das ações de *merchandising* social inseridas no enredo das histórias de ficção, conforme se discutirá a seguir.

3.3 *MERCHANDISING*: DO COMERCIAL AO SOCIAL

Um primeiro aspecto importante para a compreensão do *merchandising* social em telenovelas passa pelo entendimento de que, antes de representar um recurso comunicativo de difusão de mensagens de cunho socioeducativo, essa prática é, essencialmente, uma ferramenta de comunicação mercadológica. Logo, encontra-se radicada nos domínios do *marketing*.

Segundo Kotler (1978, p 20), a atividade de *marketing* compreende

A análise, o planejamento, a implementação e o controle de programas cuidadosamente formulados e projetados para propiciar trocas voluntárias de valores com mercados-alvo, no propósito de atingir os objetivos organizacionais. Depende intensamente do projeto da oferta da organização, em termos das necessidades e desejos dos mercados-alvo, e no uso eficaz da determinação de preço, da propaganda e da distribuição, a fim de informar, motivar e servir os mercados.

Nesses termos, o *merchandising*, em sentido geral, corresponde a “uma forma de comunicação da oferta no ponto de venda, utilizando *displays*, cartazes, amostras grátis etc., visando destacar e valorizar a presença do produto nos estabelecimentos de varejo” (KUNSCH, 2003, p.78).

É essa mesma noção promocional ligada à visibilidade de um produto em um espaço de divulgação que dá forma ao chamado *merchandising* social. Entretanto, se há similitude, também há ruptura. A prática do *merchandising* somente ganha conotação social quando e porque se filia a uma outra forma de *marketing*, caracterizado pela natureza social das operações.

O *marketing* social, assim, pode ser definido como atividade na qual são intercambiados valores sociais, morais, políticos ou culturais. Mais especificamente, trata-se de um segmento do *marketing* comercial que vende ideias ou propósitos para a garantia do bem-estar da comunidade. Para tanto, efetua-se uma transposição dos conceitos da área comercial para a social, baseada em uma estratégia de mudança de comportamento e na combinação de avanços tecnológicos das comunicações e do próprio *marketing* (Medevak, 2002).

Dessa forma, o *merchandising* social remete à ideia de ação orientada para a mudança de determinado comportamento cujo objetivo é incorporação de atitudes que colaborem para o estado geral de bem-estar social. Portanto, essa prática deve

ser entendida como uma alternativa para dar visibilidade a determinado comportamento em sociedade. (Almeida, 2011).

A partir dessas especificações, é possível ter uma noção mais clara dos elementos que aproximam e afastam duas formas de *merchandising*: o comercial e o social. Conforme já mencionado, o produto do *merchandising* comercial corresponde a um bem de consumo material; já a variante social “vende” conceitos, ideias e atitudes. No que compete ao preço, enquanto o *merchandising* comercial recebe como contrapartida um valor monetário investido pelo consumidor, o *merchandising* social se paga pela mudança de hábitos, a qual, normalmente, acaba por se manifestar de forma tangível, como emprego de tempo e esforço para o cumprimento de determinada meta.

Em termos de promoção, o *merchandising* comercial fundamenta-se em anúncios publicitários. Já o *merchandising* social materializa-se na forma de informação ou de ações de comunicação ou educação. Quanto ao ponto de venda, o primeiro está presente nos mais diversos locais onde se possam adquirir produtos. O segundo, por sua vez, dissemina-se por meio de canais capazes de atingir o espectro mais amplo de público.

Sob essas condições, a forma mais comum de *merchandising* comercial é a ação realizada no ponto de venda com o intuito de encontrar a melhor forma de exposição de um produto, a fim de que ele ganhe destaque e se diferencie diante dos concorrentes. Já o *merchandising* social é mais constante nos meios de comunicação de massa, tais a televisão e o cinema. (ALMEIDA, 2011).

No caso da mídia televisiva, a ação de divulgação ganha uma nomenclatura específica: *merchandising* eletrônico, por meio do qual “o produto passa a fazer parte integrante do programa de televisão, [...] demonstrando o seu desempenho dentro do contexto das cenas” (CORRÊA, 2004, p. 70). Independentemente de apresentar fins comerciais ou sociais, essa forma de exposição pode ser feita de diversas maneiras, como ação visual na qual o produto ou ideia apenas aparece diluído no contexto de uma cena; ou ação especial, quando contém efeito de sentido fundamental ao entendimento do conteúdo da história que tais cenas ajudam a narrar; de maneira horizontal, quando é a ação de *merchandising* que condiciona a criação desse programa e direciona sua condução; ou vertical, se repetida em

diferentes momentos do programa televisivo, conforme verificado nas telenovelas. (Almeida, 2007).

A centralidade da televisão e da telenovela como, respectivamente, o meio de comunicação de massa e o produto cultural de maior apelo no Brasil conduziram, de forma natural, a prática do *merchandising* para o interior dos enredos de ficção televisiva. Nas palavras de Almeida (2002, p. 126),

As novelas, para o médio publicitário, ainda que femininas, são vistas como capazes de atingir todo mundo, a família toda que assiste à TV, todas as classes sociais, o Brasil em geral. Ela é assim muito poderosa e eficiente, mas igualmente cara para anunciar, como também o *Jornal Nacional*. Nesse sentido, nem todo produto e nem todo anunciante tem a verba necessária para pagar este horário, que é reconhecido como um espaço forte, que dá poder a uma marca que está ameaçada ou que permite dar visibilidade a uma marca ou produto novo. Além disso, pela característica de ser seriada e criar fidelidade, a novela é ótimo espaço para inovação e novas marcas.

Historiador de telenovelas, Ismael Fernandes (1997) afirma que a primeira ação de *merchandising* comercial em uma obra do gênero deu-se, oficialmente, em 1968, em *Beto Rockfeller*. Boêmio, o personagem-título da trama da TV Tupi fazia uso do medicamento *Engov*, um hepatoprotetor a que ele recorria para amenizar o desconforto causado pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas. A exposição do produto fazia-se, assim, de forma indireta, quando a marca era apenas evidenciada pela cena ou de maneira mais explícita, ao ser pronunciada pelo ator Luís Gustavo, intérprete do protagonista.

O autor enfatiza a ação de natureza mercadológica porque foi ela que predominou por muito tempo, pelo menos de forma sistemática e institucionalizada, no segmento da ficção televisiva. Para Marcondes Filho (1984), esse predomínio inicial resulta do fato de que o apelo emocional suscitado pelas telenovelas propicia uma apropriação mercadológica que transforma medos e anseios em necessidades de consumo.

A obtenção de lucros com a venda de produtos materiais que atendam a essas demandas justificaria o uso instrumental da prática mercadológica por parte da ficção televisiva. Outro fator determinante nesse contexto é o valor agregado que a empatia de um personagem ou a noção de distinção social do ator que o interpreta atribui à mercadoria em exposição. Todavia, a prática também representa riscos. Se, por um lado, o *merchandising* comercial manipulado de forma hábil funciona como

boa propaganda indireta, seu emprego excessivo e em linguagem artificial pode configurar um caso de *marketing* de interrupção que, por suspender de forma arbitrária o entretenimento dos telespectadores, tende a ser rejeitado e pode comprometer a fruição de todo o contexto maior que o engloba; no caso, o capítulo integral da telenovela (Almeida, 2011).

A fim de aumentar suas potencialidades e diminuir seus riscos, o *merchandising* – comercial, em um primeiro momento – foi sendo alvo de inúmeros e sistemáticos aprimoramentos e, à medida que se institucionalizou como ferramenta de divulgação dentro das obras de ficção televisiva, ganhou contornos mais nítidos, convencionados tanto por uma definição clara quanto por formas de operacionalização.

Assim, no âmbito das telenovelas, passou-se a denominar *merchandising* a

publicidade implícita que se faz no interior da ficção, durante o decorrer da ação na telenovela. Criada no texto pelo próprio autor, essa publicidade é inserida no fluxo narrativo, na corrente ficcional, e dela passa a fazer parte. Difere da publicidade comum, que aparece desligada da ficção, é explícita e se assume como tal, o *merchandising* disfarça e tenta passar pelo que não é (PALLOTINI, 1998, p.128).

Ela tem como objetivo principal o uso estratégico dos mecanismos de empatia e identificação acionados pela telenovela para, na intersecção entre a ficção e a realidade, vender produtos e dar visibilidade a marcas próprias da última. No interior do fluxo dos capítulos, essa forma de publicidade pode ser viabilizada de maneiras diversas. Nicolosi (2009, p. 111) destaca, por exemplo: a menção no texto, “quando os personagens falam o nome da marca ou do produto num diálogo”; o uso deste produto ou serviço, “quando a cena mostra utilização do produto ou serviço pelo personagem, com destaque para a marca”; a exposição conceitual, quando uma personagem explica a outra “as vantagens, as inovações, as relevâncias e os preços do produto ou serviço; e o estímulo visual, quando o produto ou serviço é “visto no contexto da totalidade da cena, devidamente explorado pela câmera”.

3.3.1 O *merchandising* social na telenovela brasileira

A intensificação das ações de *merchandising social* nas telenovelas, por seu turno, verifica-se, sobretudo, a partir da década de 1990, quando o gênero investe

no tom naturalista de contar histórias fictícias (Lopes, 2009). Essas ações, segundo Crivelaro (2011), transpõem para a ficção os mesmos elementos norteadores do *merchandising* social em outros contextos. Assim, podem ser de natureza:

- informativa: quando a obra de ficção compartilha informações com os telespectadores porque pretende que eles formem opinião a respeito de determinado assunto, o qual eles devem repercutir em suas agendas interpessoais;
- comportamental: ao divulgar conceitos e valores para que sejam transpostos, efetivamente, para a vida do público receptor. Este tem a atenção mobilizada no sentido de que se torne agente da ideia ou causa aludida;
- estratégica: aquele que tem por objetivo gerar uma mobilização funcional. Conta com integrantes que cumprem funções técnicas e obedece a etapas de pesquisa;
- afetiva: quando reforça o exercício de sentimentos e práticas que melhorem as relações interpessoais entre os integrantes da audiência.

Ao centrar o foco no *merchandising* social em telenovela, tem-se uma percepção mais clara quanto às suas potencialidades e seus limites. Para tanto, deve-se ter uma noção clara do fenômeno em questão. De acordo com Lopes:

O *merchandising social* [em telenovela] pode ser definido como um recurso comunicativo que consiste na veiculação, nas tramas e enredos das produções de teledramaturgia, de *mensagens socioeducativas* explícitas, de conteúdo ficcional ou real, entendendo-se por "mensagens socioeducativas" tanto as elaboradas de forma intencional, sistematizadas e com propósitos definidos, como aquelas assim percebidas pela audiência – que, a partir das situações dramatúrgicas, extrai ensinamentos e reflexões capazes de mudar positivamente seus conhecimentos, valores, atitudes e práticas (2009, p.19).

Ao pesquisar as inserções de ações de *merchandising* social nas telenovelas da Rede Globo, Nicolosi (2009) observou duas formas principais de apresentação, uma inserida dentro do texto ficcional e outra que lhe é exterior. Internamente, destaca a conceitualização e discussão sobre temáticas sociais inserida nas falas das personagens fictícias ou de fontes autorizadas, como médicos, advogados e demais especialistas (interpretados por atores profissionais ou presentes, em um contexto híbrido de ficção e realidade, enquanto atores sociais reais).

Nessa perspectiva, vislumbram-se duas tendências distintas de abordagem. De acordo com a autora, há as ações de *merchandising* social simétricas, nas quais

os conhecimentos e pontos de vista são complementares e se cruzam na forma da conversação. Assim, todos “sabem” e “ensinam”, quem “aprende” é o telespectador. Em outra direção, tem-se as ações assimétricas, por meio das quais um personagem que sabe socializa seus conhecimentos sobre o assunto tratado com outro, que o desconhece. Nessa situação, o último representa o telespectador, e suas falas e indagações carregam marcas dos questionamentos da audiência.

Externamente ao texto ficcional, emergem as ações de *merchandising* social situadas fora dos capítulos das telenovelas. A forma mais comum dessa modalidade é o depoimento de pessoas, anônimas ou não. Nele,

O tema social aparece “personalizado” com depoimentos, seres humanos narram sua experiência acerca de como encararam seus problemas, os esforços realizados, os fracassos, os caminhos trilhados para atingir o sucesso. Essa forma testemunhal permite às audiências um aprendizado experiencial sobre a temática tratada, em situações concretas e cotidianas (FUENZALIDA, 2005, p.75).

Conforme destacado no capítulo anterior desta dissertação, esse recurso ganhou força nas telenovelas da Rede Globo nos últimos anos, especialmente naquelas de autoria de Manoel Carlos, em especial *Páginas da Vida* (2006-2007) e *Viver a Vida* (2009-2010), que destacaram histórias pessoais de superação.

Nesses termos, uma primeira prerrogativa dessa prática, a ser destacada, é sua legitimidade social e acadêmica. Schiavo (2002, p.2) afirma que o *merchandising* social é uma “estratégia de socioeducação” (resultado educativo de uma ação de pedagogia social²⁰) reconhecida, por especialistas em âmbito nacional, como uma das mais poderosas ferramentas de pedagogia social.

Outro atributo a ser destacado é a amplitude. A telenovela é apontada, por pesquisas, como o programa de televisão mais consumido e apreciado pelos brasileiros. As mesmas pesquisas demonstram que ela atinge todas as classes sociais do país. No caso específico da Rede Globo, que se destaca tanto quantitativa quanto qualitativamente na produção de novelas de televisão, sua trama de horário nobre, veiculada na faixa entre 21 e 22 horas, é assistida, diariamente, por uma média de quase 33 milhões de pessoas (Lopes, 2009). É esse o universo

²⁰ Pedagogia social é a alternativa de educação nos espaços não escolares, visando incluir socialmente todos que a educação formal não alcança. Trata-se de uma das ciências da educação inserida na ordem da prática, dos fenômenos e dos processos.

de receptores alcançado pela ação de *merchandising* social exibida em um capítulo do programa.

Apesar da expressividade dos números, é grande também a quantidade de fatores que podem limitar a eficiência dessa prática. Schiavo (1995) esclarece que o *merchandising* social é uma ferramenta utilizada para alcançar, como finalidade principal, a manutenção ou o aumento dos índices de audiência da telenovela; o que explicaria, por exemplo, a crescente abordagem de assuntos polêmicos, uma vez que despertam grande atenção na audiência e pautam as discussões em sociedade. Por outro lado, o autor lembra que o sucesso desse tipo de iniciativa também depende da aceitação da obra de teleficção no qual ele se insere.

Em seguida, Schiavo (1995) aponta o imperativo da contemporaneidade. De acordo com o autor, para surtirem efeito, as práticas de *merchandising* social em telenovelas devem se encontrar em conformidade com os valores, problemas e expectativas vigentes. Para tanto, explica que o autor da trama pode escolher entre dar ênfase a determinada conduta sobre a qual tenha interesse pessoal específico (caso dos dramaturgos de televisão Aguinaldo Silva e Gilberto Braga que, assumidamente homossexuais, abordam em suas obras temas como a adoção homoafetiva e a criminalização da homofobia, dentre outros); ou se valer de pesquisas que aponham temas de relevância para a população, sem jamais contar, no entanto, com investimentos de clientes (como costuma fazer o novelista Manoel Carlos, conforme visto no capítulo anterior).

Ainda no que concerne aos limites do *merchandising* social em telenovelas, Crivelaro (2011, p. 122) ressalta que o discurso propagado na ação deve ter correspondência no comportamento da emissora que exhibe a história fictícia. Segundo ele, “não adianta defender determinada atitude e não agir de modo coerente à ação praticada”. O autor assinala também que inserções isoladas ao longo de capítulos podem não surtir resultados consistentes devido à falta de uma abordagem planejada e sistemática. Além disso, ele lembra que os temas são perecíveis e, raramente, continuam em evidência após o fim da telenovela que o abordou.

Klagsbrunn (1993), por sua vez, lembra que as abordagens de questões socialmente relevantes, pela ficção, é feita de maneira superficial. Conforme a autora, os conflitos resultantes dessas temáticas são secundários e, assim, apenas

abrem caminhos para discussões posteriores em outros meios e contextos. É por essa razão que Lopes (2009) chama a atenção para a exigência de efetividade. Segundo ela, para ser considerado *merchandising social*, um ato comunicativo deve, necessariamente, fazer referências, por exemplo, a medidas preventivas, reparadoras ou punitivas com relação a um dado comportamento; alertar para causas e consequências de determinado fenômeno; e contemplar diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto. Dessa forma, a simples menção, em âmbito temático, de uma causa social não configura o recurso de promoção social aqui abordado.

Outro limitador é a dificuldade de se mensurar o impacto das ações de *merchandising social* em telenovelas, visto que seus efeitos são subjetivos e, logo, não podem ser medidos de forma quantitativa. Além dele, aparece uma questão concernente à linguagem: a repetição. Própria do gênero telenovela, essa característica de redundância funciona, no caso estrito da ação de *merchandising social*, como uma forma de fixar a informação, dado o caráter efêmero e informal desse tipo de mensagem televisiva.

3.3. 2 O caso da Rede Globo

Essa gama de limites e possibilidades é experimentada pela Rede Globo, que também se destaca por promover assuntos de interesse público em suas obras de ficção, a partir da Diretoria de Responsabilidade Social e Relações Públicas. A estrutura organizacional reforça o pensamento de Kunsch (1997) sobre a importância das áreas de comunicação empresarial nesse processo.

Sobre aquela Nicolosi (2009, 151), explica que

Perto do final do ano de 2003, a Rede Globo distribui entre os seus autores de telenovela um documento batizado “Política para o merchandising social – Sistematização do Projeto”. Segundo informa o jornal, esse documento é dividido em três tópicos: 1) Definição, Premissas e Objetivos; 2) Processo e 3) Sinergias e Resultados, funcionando como manual de procedimentos que orienta os teledramaturgos a priorizar as ações promovidas pela emissora

O trabalho foi encampado pela Diretoria de Responsabilidade Social e Relações Públicas, o que evidencia que, para a emissora, a promoção de ações de *merchandising social* em telenovelas representa uma “estratégia corporativa de

comunicação” (Nicolosi, 2009, 151), ligada ao ideal de responsabilidade social, conforme assinala Kunsch (2003).

Em entrevista a este pesquisador (Anexo 3), o gerente desse setor na emissora de televisão em questão, Raphael Vandystadt (2012), declara que o principal objetivo dessa prática que, na empresa, é denominada “temas de responsabilidade social” consiste em “aproveitar ao máximo o poder de mobilização das novelas para expor temas de responsabilidade social, observando, contudo, os limites do formato de teledramaturgia, liberdade de expressão autoral e cadência/estrutura da trama”. Quanto às formas para viabilizar a proposta, o profissional explica se opera de dois modos distintos: conforme a política da empresa, assim que a sinopse de uma telenovela é aprovada pela direção artística da emissora, a área de responsabilidade social faz a leitura do material no intuito de identificar possibilidades de abordagem social, o que recebe o nome de “levantamento de oportunidades” (Oliveira *apud* Nicolosi, 2009). Em seguida, sugere temáticas potenciais ao autor, que pode recusá-la. Se a sugestão é acatada pelo dramaturgo, o departamento oferece a ele indicações de referências e parcerias para o trabalho. Em outra perspectiva, trabalha-se com a sugestão espontânea dos dramaturgos de tratar de questões específicas. Nesse caso, os profissionais da área social oferecem o suporte necessário.

Ao assumir o protagonismo no que tange às práticas de responsabilidade social em telenovelas, a Rede Globo parece atestar a ocorrência do hiperdimensionamento da iniciativa privada denunciado por Barbosa (2001). A partir de 3 de outubro de 2011, a emissora passou a exibir ao fim de todos os seus programas, exceto os jornalísticos, a seguinte mensagem visual: “Esta é uma obra de ficção coletiva baseada na livre criação artística e sem compromisso com a realidade”.

A medida, que oficialmente pretende reforçar a liberdade de expressão, parece ter sido tomada após a Secretaria Especial de Políticas para a Mulher enviar uma nota à Rede Globo pedindo que a emissora promovesse alterações na trama sobre violência doméstica da então novela exibida às 21 horas, *Fina Estampa*. Na história, Celeste (Dira Paes) era sistematicamente agredida pelo marido, Baltazar (Alexandre Nero), mas não o denunciava, o que contrariou o órgão governamental. A Globo considerou a postura da SEPM invasiva e decidiu reforçar o conceito de

ficção e entretenimento de seus programas (Castro, 2011).

Outro ponto de confluência a ser destacado, entre o que versa a teoria e o que se observa na promoção dos chamados temas de responsabilidade social pelas telenovelas da Rede Globo diz respeito à natureza das ações de merchandising *social* descritas por Crivellaro e às apresentadas pelas tramas de ficção da emissora carioca. A partir de um levantamento, realizado por Jakubazsko (2007), das temáticas sociais presentes nas telenovelas brasileiras, é possível notar que, no caso das telenovelas de horário nobre da Rede Globo, prevalecem as ações de *merchandising* social de natureza informativa e comportamental (Crivellaro, 2011). O exame dos títulos exibidos a partir de 1990, quando a prática das abordagens sociais ganha força e sistematização, denota a prevalência de conteúdos ligados à saúde, como: a doação de órgãos (*De Corpo e Alma; Laços de Família*); os riscos do uso de drogas lícitas e ilícitas (*Por Amor; O Clone, Mulheres Apaixonadas; Páginas da Vida; Duas Caras*); e os distúrbios alimentares (*Viver a Vida; Páginas da Vida*). Sempre concernente a tramas secundárias, essas abordagens visavam a informar os telespectadores para tomadas de ação quanto às formas de prevenção, tratamento e conscientização.

Em outra perspectiva, temas como o desaparecimento de crianças (*Explode Coração*); a violência contra a mulher (*Por Amor; Mulheres Apaixonadas; Senhora do Destino; A Favorita; Fina Estampa*); a diversidade sexual (*Por Amor; Mulheres Apaixonadas; Senhora do Destino; Duas Caras; Insensato Coração*); a Síndrome de Down (*Páginas da Vida*); a deficiência física (*Viver a Vida*); e a esquizofrenia (*Caminho das Índias*) ganharam destaque no enredo das histórias de ficção ao conjugar esclarecimento com o discurso da tolerância às minorias sociais.

3.4 A DIMENSÃO PEDAGÓGICA DA COMUNICAÇÃO

Não é difícil reconhecer uma dimensão pedagógica na comunicação. Em primeiro lugar, o conceito de ação pedagógica foi desenvolvido com vistas a instituições como a família e a escola, a quem caberia *reproduzir* valores e ensinamentos. Em segundo lugar, de acordo com Bourdieu (1975), a ação pedagógica representa uma forma de violência simbólica, uma vez que “impõe uma cultura arbitrária de um grupo ou classe a outros grupos ou classes, por meio de um

poder que a leva a ser reconhecida como legítima, a partir de uma relação de comunicação pedagógica, isto é, de imposição e inculcação de um arbitrário cultural segundo um modo arbitrário de imposição e inculcação” (p.21). Logo, é possível perceber uma analogia intrínseca no que corresponde à essência tanto da comunicação quanto da educação.

Além disso, o fazer educativo somente se viabiliza a partir de processos comunicativos por meio dos quais um emissor transmite conteúdos a um ou mais receptores. Esse emissor, por seu turno, deve gozar de uma autoridade pedagógica que lhe permita “definir suas informações e conhecimentos como necessários” (BOURDIEU, 1975, p.54), bem como impô-los à recepção. Já ao receptor ou receptores cabe reconhecer essa autoridade e interiorizar as mensagens. Aqui, mais uma vez, é possível vislumbrar uma relação de similitude entre o trabalho pedagógico e a mediação realizada pela comunicação enquanto prática social.

Diante disso, afirma Bourdieu que os bens simbólicos produzidos pela mídia carregam em si uma autoridade pedagógica informal, anônima e difusa. Afinal, os meios de comunicação

escolhem do cotidiano e pautam os temas (selecionam e combinam) frente aos quais tomamos posição, discutimos, avaliamos e damos sentido a nossa experiência do dia-a-dia. Podemos falar, portanto, de uma ação pedagógica difusa e involuntária dos meios de comunicação. Nessa operação de narração-edição, é difundido um saber sobre o mundo que se insere no cotidiano, gerando conversas, reavaliações da própria experiência, exercendo pressões políticas ou até provocando mudanças de comportamento (Baccega *apud* NICOLOSI, 2009, p. 59).

Por essa razão, é possível conceber a telenovela realista, como a consagrada pelo modelo formal brasileiro a partir da década de 1970, como uma ação pedagógica implícita, posto que reflete, no plano da narrativa, a vida social. Dela, resulta uma função educativa involuntária e informal.

A pessoa cresce se nutrindo e se saciando de informações novelísticas, e tem a ilusão de poder participar de um sistema do qual ela se sente excluída. Diante de um universo cultural carente, a apropriação da telenovela ultrapassa a dimensão do lazer, impregna as rotinas de vida de tal maneira que o receptor já não a percebe como opção de divertimento. Jovens e crianças sem acesso a outras formas de diversão e cultura podem deslocar o eixo de interesse e transformar a programação de telenovela em campo de domínio e conhecimento, até como afirmação pessoal diante do grupo (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 373).

Essa potencialidade pedagógica seria acentuada, ainda pela matriz melodramática própria do gênero telenovela. Conforme já abordado no capítulo 1 desta pesquisa, o melodrama contém um sentido de ordenamento social e propagação de valores éticos e morais. Contudo, segundo Nicolosi (2009), o potencial pedagógico da telenovela nacional maximiza-se com a adoção de um estilo narrativo naturalista, a partir da década de 1990. Com ele, o *merchandising* social viria a representar um aguçamento da pedagogia implícita da telenovela brasileira.

A partir da inserção intencional de temáticas sociais no enredo das histórias de ficção, os dramaturgos de televisão atuantes nessa época, impingiram à telenovela uma pedagogia explícita e deliberada, formalizada por discursos que refletem a práxis social em suas condições e, sobretudo, suas demandas.

Nas palavras de Motter,

Não tendo por função educar, cada vez mais se cobra dela um rigor e uma precisão no tratamento de detalhes pouco significativos do ponto de vista da ficção, mas que do ponto de vista da realidade podem disseminar modos de agir inadequados no tocante a técnicas e procedimentos científicos, por exemplo. Isso demonstra seu potencial educativo e atesta seu reconhecimento como criadora e propagadora de um saber sobre o mundo, ao mesmo tempo que se atribui a ela aquela função (MOTTER, 2003, p.35)

Apesar de apresentar as personagens de ficção como modelos exemplares, o *merchandising* social em telenovelas opera no nível da identificação e projeção quanto a práticas objetivas, propagandeadas por discursos especializados que, cada vez mais, povoam as telenovelas. Ademais, a televisão brasileira emergiu, depois do regime militar, “como um mediador para a compreensão dos acontecimentos e, as telenovelas, em particular, são utilizadas para levantar ou mesmo ajudar a dar o tom dos debates públicos” (LOPES, 2003, p. 20). É com base nisso, portanto, que se entrevê uma dimensão socioeducativa nas abordagens de temáticas sociais por parte da telenovela brasileira.

A fim de aferir essa possibilidade pedagógica, apresenta-se, no capítulo 5, uma pesquisa empírica sobre a dimensão pedagógica da abordagem temática da violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Antes, porém, no capítulo 4, apresenta-se e se explicita a metodologia empregada na investigação.

4 TRAMAS DA PESQUISA EMPÍRICA

Assim como a telenovela, a pesquisa científica é uma “obra aberta”, pois está sujeita a toda sorte de eventos, possibilidades e limitações que se impõem durante o processo produtivo. No entanto, se tal estatuto aproxima ambos os trabalhos, a diferença na natureza dos capitais a atingir representa a principal ruptura entre a obra de ficção e a investigação científica. Regida por uma lógica industrial, a primeira tem sua produção regulada pelo mercado e está condicionada a fatores de ordem material e concorrencial. Já a segunda, encontra-se comprometida com o rigor científico, que deve nortear a escolha do método de investigação, tanto no sentido tipológico quanto operacional. Por isso, o seu processo produtivo obedece aos imperativos do campo da metodologia.

A respeito desta, afirma Pedro Demo (1995, p.21) que “o espírito inventivo aprende metodologia mais para saber rejeitar do que seguir”. Santaella (2001) completa o pensamento do autor ao ponderar que:

Metodologias não são e nem podem ser receituários ou instrumentações que se oferecem para serem aplicados a todos os campos, todos os assuntos e a todos os problemas de pesquisa (SANTAELLA, p. 131).

Diante disso, o presente capítulo descreve e justifica as orientações e procedimentos metodológicos desta pesquisa, na qual se optou por adotar a metodologia de Análise de Conteúdo sob um viés predominantemente qualitativo. Nesses termos, em conformidade com os autores citados, ressalta-se que as escolhas ora apresentadas ou são frutos da deliberação consciente do autor ou oriundas de impossibilidades e limitações que fogem do seu alcance.

Além disso, os pressupostos básicos da Análise de Conteúdo são empregados na forma e na medida em que ajudam a elucidar a questão a ser investigada. A opção tem como base as contribuições de Santaella (2001), que lembra que o primeiro sustentáculo de uma pesquisa científica é o problema a ser investigado. Segundo a autora, partir dele, formulam-se as hipóteses a serem verificadas. É para que seja possível proceder a essa verificação que se escolhe o método usado na investigação. Evidencia-se, portanto, que, para compreender a pertinência dos procedimentos metodológicos utilizados em uma pesquisa científica, é necessário, antes, atentar para uma série de aspectos envolvidos no estudo.

4.1 ESCOLHA DO TEMA

Um primeiro passo para mais bem compreender a presente pesquisa é ter em mente que esta empreitada científica nasceu do desejo de seu autor de propor uma reflexão sobre as possibilidades educativas não formais apresentadas pela telenovela brasileira enquanto gênero. A ideia central era verificar se e como a telenovela brasileira faz uso de seu comprovado potencial de penetração e mobilização sociais para, mais que mero entretenimento, oferecer possibilidades de aquisição de conhecimentos à audiência de um país historicamente marcado pela baixa universalização e qualidade da educação. Em suma, buscava-se investigar se era possível aprender com a telenovela e que tipo de conhecimento esse tradicional produto da televisão brasileira poderia proporcionar.

Diante da amplitude e complexidade da proposta, percebeu-se a necessidade de se fazer um recorte. A partir de então, empreendeu-se um trabalho de exploração e seleção em etapas: em primeiro lugar, decidiu-se, sob inspiração metonímica do todo pela parte, eleger uma única telenovela, por meio da qual fosse possível, ainda que parcialmente, estabelecer conexões com o gênero telenovelistico em geral.

Em seguida, entendeu-se que tal tarefa seria mais bem cumprida se a análise incidisse sobre um título produzido pela Rede Globo e exibido na faixa das 21 horas. A escolha pela emissora deveu-se à sua notabilidade, tanto em sentido quantitativo quanto qualitativo, na produção de novelas de televisão. Já a opção horária foi determinada pelo alcance social da chamada “novela das nove”, tradicional programa da televisão brasileira, que atinge um público aproximado de 32 milhões de telespectadores, segundo o Ibope (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, 2011), diariamente, seis vezes por semana. Além disso, tal programa tem um impacto social historicamente expressivo na vida nacional, conforme mostram tanto estudos acadêmicos específicos, como as pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos da Telenovela, da Universidade de São Paulo, quanto a experiência cotidiana.

4.2 ESCOLHA DO OBJETO E DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

Reduzido o universo ficcional disponível, ainda assim, esbarrava-se no volume de produção de telenovelas ao longo de quase cinco décadas. No entanto, uma vez que a pesquisa centra-se na ideia do potencial educativo não formal supostamente representado pela telenovela, optou-se por concentrar a busca dentre os títulos produzidos pela emissora escolhida a partir da década de 1990, os quais, pelo tom naturalista, parecem, à primeira vista, facilitar o cumprimento de uma função educativa.

Nesses termos, entendeu-se que *Mulheres Apaixonadas*, de autoria de Manoel Carlos, exibida pela Rede Globo entre 17 de fevereiro e 11 de outubro de 2003, às 21 horas, era a obra que melhor sintetizava o conjunto de características buscadas na análise. Afinal, a proposição de discussões acerca de conflitos enfrentados pela mulher dava a tônica do programa. A telenovela configurava-se em torno de 19 tramas, sendo uma principal e 18 periféricas. Além do protagonismo da figura feminina, todas elas tinham em comum o fato de serem ligadas entre si, porém, independentes, paralelas e equânimes em importância.

Em termos temáticos, o arranjo ficcional da telenovela pode ser dividido em dois eixos principais: de um lado, temas considerados tabus e ligados a questões morais, como a falta de desejo sexual entre marido e mulher; o namoro entre primos; a virgindade feminina; o celibato religioso; o romance entre pessoas com grande diferença de idade ou condição social; a infidelidade conjugal; e a homossexualidade feminina. De outro, questões sociais atemporais ou características da época, como o câncer de mama; o alcoolismo; e a violência.

Em ambos os casos, as abordagens instigaram o debate sobre questões naturalizadas ou de pouca visibilidade, ganharam repercussão nacional e internacional, extrapolaram os limites da ficção televisiva, estabeleceram diálogos com a realidade, pautaram a imprensa segmentada e generalista, incentivaram mudanças de comportamento e reverberaram no campo político.

Seja na divulgação de serviços como o *Mada*, grupo de apoio às *Mulheres que Amam Demais Anônimas*, no encorajamento da denúncia de casos de agressão contra a mulher, na promoção de uma passeata contra a violência urbana, ou na pressão pela criação do *Estatuto do Idoso* e da *Campanha do Desarmamento*, a

telenovela *Mulheres Apaixonadas*, sem abolir a estrutura melodramática da narrativa nem recair em um didatismo exagerado e incompatível com a linguagem própria do gênero, converteu-se em um espaço de discussão pública que incentivou o exercício cidadão e se mostrou cumpridora de uma função socioeducativa, conforme conceito apresentado no item 4.6 deste capítulo.

Nesse escopo, observou-se uma recorrência da temática da violência. Das 19 tramas apresentadas pela obra, quatro tinham a violência como tema principal e se caracterizavam por uma abordagem diferenciada. Enquanto o assunto em questão era banalizado e espetacularizado pela cobertura exaustiva e, muitas vezes, sensacionalista dos telejornais, a telenovela pôs em discussão os conflitos que se dão de forma velada e insidiosa, porque inscritos na aparente banalidade cotidiana da vida privada das famílias brasileiras. Contudo, o fez de maneira peculiar: propôs a discussão acerca da violência de forma que em nada lembra o didatismo convencional e a partir de exemplos negativos de personagens que praticavam atos de violência contra familiares ou pessoas próximas.

Essa opção somada ao fato de que a condição de produto ficcional voltado ao entretenimento, característica da telenovela, por si só já denota uma acentuada improbabilidade de se cumprir uma função educativa com esse tipo de programa televisivo, contrastou com a grande repercussão social alcançada por esses casos fictícios de violência. Em uma perspectiva qualitativa, observou-se que as tramas sobre essa questão foram as que mais repercutiram na realidade brasileira e mobilizaram a sociedade, vide a elaboração de políticas públicas para combater a violência urbana no país e proteger os idosos, e o aumento no registro de denúncias contra maridos agressores, observados durante o período de exibição do programa, conforme relatado no capítulo anterior. Ademais, a discussão do problema deu-se em um momento sócio-histórico marcado pelo crescimento da violência urbana e da intolerância com as minorias sociais.

Assim, configurou-se um fenômeno comunicativo complexo que, por essa razão, merece ser examinado de forma minuciosa e sistemática: como a telenovela em questão conseguiu proporcionar uma experiência educativa não formal a partir da difusão de mensagens de conteúdo essencialmente melodramático e voltadas ao entretenimento? Após leituras de ordem metodológica, entendeu-se que a Análise

de Conteúdo era o método de investigação que melhor se adequava a esse *problema de pesquisa*.

4.3 JUSTIFICATIVA PARA A OPÇÃO PELA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Bardin define a Análise de Conteúdo como um “conjunto de técnicas de análise das comunicações” (1977, p.31), capaz de elucidar tanto as causas quanto as consequências de uma mensagem, mas assinala que essas respostas precisam ser buscadas não na descrição dos conteúdos e, sim, nas evidências que o pesquisador encontra ao tratá-los. Nesses termos, acredita-se que a Análise de Conteúdo impõe-se como a metodologia de pesquisa mais adequada a esta empreitada científica. Dito de outra forma, pondera-se que a Análise de Conteúdo desponta como a metodologia mais adequada para dar conta da questão “como”, que inicia a pergunta-chave desta pesquisa.

Por essa razão, o presente trabalho seguiu o modelo metodológico proposto por Bardin (1977). A autora adverte que, em Análise de Conteúdo, o percurso analítico deve ser iniciado por uma etapa prévia e complementado pela exploração efetiva do material examinado. Segundo Bardin (1977), na chamada pré-análise, são escolhidos os documentos a serem estudados; formulam-se as hipóteses e objetivos que norteiam a investigação; e, por fim, são criadas as categorias que balizam a interpretação final.

Dessa forma, o delineamento da *metodologia* adotada pela presente pesquisa começou com o estabelecimento do objetivo *central*, a saber: compreender, por meio de conteúdo teledramatúrgico, como o autor Manoel Carlos buscou, com a combinação entre elementos dramáticos próprios da ficção televisiva e informações e dados documentais característicos da realidade social, uma abordagem socioeducativa do tema da violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas* a partir de três situações dramáticas distintas: a história da professora Raquel, que era constantemente agredida por seu ex-marido, Marcos; as situações de maus-tratos a que a jovem Dóris submetia seus avós paternos, Leopoldo e Flora; e o caso de Fernanda, assassinada em uma situação de violência urbana.

A trama focada na violência psicológica na escola foi descartada da análise devido ao seu pouco espaço no enredo da telenovela e a pouca repercussão social

que alcançou na época, quando o comportamento violento denominado *bullying* ainda não gozava da mesma visibilidade verificada na atualidade.

Com base no objetivo exposto, evidencia-se que a função socioeducativa desempenhada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* no que concerne ao tema da violência é tida como pressuposta nesta pesquisa. Tal condição está relacionada à hipótese em torno da qual se articula a presente investigação. Aventa-se que, ao abordar questões de relevância social, a telenovela converte-se em um espaço de reflexão e debate social em torno de temas de interesse público, cujo potencial pedagógico é reforçado tanto pela impressão de familiaridade quanto pelo apelo emocional inerentes a esse tipo específico de programa de entretenimento televisivo.

4.4 ESTABELECIMENTO DAS CATEGORIAS DE ANÁLISE

A partir desta hipótese, foram criadas as cinco *categorias principais para análise* de conteúdo do material teledramatúrgico em questão. A primeira delas, denominada “construção dramática”, diz respeito aos elementos de linguagem da telenovela. Ela engloba os recursos formais e estéticos utilizados pelo autor para conquistar e reforçar o interesse e o envolvimento emocional do telespectador com relação às tramas no que se refere: 1) ao enredo da história, especialmente à manipulação do conflito central e à mensagem final sobre violência difundida a partir do desfecho das histórias (caso, por exemplo, do triângulo amoroso formado pela professora que sofre violência doméstica, o jovem aluno por quem ela se apaixona, e seu marido violento, que mata o rival e se suicida); 2) ao tempo e ao espaço nos quais se desenvolvem as narrativas (por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro, do começo dos anos 2000, como palco da crescente violência urbana); e 3) às personagens, tanto em suas características interiores quanto em elementos de caracterização (dentre os quais, incluem-se música-tema, figurino e afins). Assim, assinala-se que esta categoria diz respeito aos expedientes puramente ficcionais que, conforme a hipótese defendida neste trabalho, potencializam a dimensão pedagógica da telenovela por promoverem a familiarização entre o telespectador e a mensagem.

A segunda categoria, “informatividade da abordagem temática”, busca identificar a presença de informações sobre a violência, em sentido amplo, em *Mulheres Apaixonadas*. Afinal, entende-se que a divulgação de informações dessa natureza mostra-se essencial ao cumprimento do papel socioeducativo representado pela telenovela. Assim, de acordo com as contribuições de Lopes (2009) acerca do *merchandising* social em telenovelas objetiva-se aferir se o conteúdo do *corpus* em análise faz referência à violência nos seguintes aspectos: 1) causas; 2) medidas de prevenção e combate; 3) formas de denúncia; 4) sanção aos praticantes de atos violentos; e 5) dados estatísticos que deem a dimensão do problema no Brasil.

Além disso, verifica-se se a abordagem temática de cada uma das tramas em análise responde à variedade informativa expressa pelo conjunto das cinco subcategorias analisadas ou, do contrário, privilegia uma ou mais delas. Por fim, avalia-se as informações encontradas quanto a seu caráter explícito ou implícito. O trabalho tem como objetivo principal aferir se o conteúdo veiculado pela telenovela é suficientemente informativo a ponto de se mostrar, efetivamente, socioeducativo.

Tais informações foram buscadas não em elementos lexicais pré-estabelecidos, que em Análise de Conteúdo recebem o nome de “unidades de registro” (Bardin, 1977, p. 98), e, sim, na compreensão global resultante do exame de cada mensagem. Afinal, acredita-se que o universo informativo em questão é muito amplo, a ponto de não poder ser condicionado a determinadas referências sem, com isso, limitar-se de forma que comprometa a investigação. O raciocínio é referendado por Morin, segundo o qual “para conhecer, não podemos isolar uma palavra, uma informação; é necessário ligá-la a um contexto e mobilizar o nosso saber, a nossa cultura, para chegar a um conhecimento apropriado e oportuno da mesma” (2003, p. 13).

A terceira categoria, “diálogo com a realidade”, centra-se na análise de elementos próprios da realidade social da época da primeira exibição da telenovela, no ano de 2003, que tenham sido inseridos, hibridamente, no conteúdo ficcional do material analisado. O escopo compreende: 1) a menção, por parte das personagens fictícias, a fatos ou pessoas reais que, de alguma forma, estejam ligados ao tema da violência; 2) a presença, nas cenas da telenovela, de atores sociais reais que, na trama fictícia, conservem sua identidade e exerçam o mesmo papel desempenhado na realidade, como por exemplo, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro, onde se

passa a história de *Mulheres Apaixonadas*, ou o representante de uma organização não governamental empenhada no combate à violência; e 3) a reprodução, nas cenas da trama, de eventos reais ligados à violência ocorridos à época, como passeatas, protestos e demais atos públicos.

Com esta categoria, objetiva-se observar se essa aproximação entre ficção e realidade responde a três condições: o reforço da existência do problema da violência e a urgência em combatê-lo; a ratificação do posicionamento apresentado pela telenovela acerca do tema; e à contemplação de diferentes pontos de vista sobre a questão da violência.

A quarta categoria, denominada “naturalidade”, busca identificar se e como o processo de absorção de informações e dados de realidade pela ficção conserva a impressão de cotidianidade e familiaridade, que, juntamente com o vínculo com a realidade, analisado na categoria anterior, marca o padrão estético da telenovela brasileira contemporânea, conforme abordado no capítulo 2 desta dissertação. Tais elementos são indispensáveis ao objetivo socioeducativo apresentado pela telenovela porque garantem a não formalidade e não institucionalização que diferenciam esse tipo de iniciativa daqueles formais, com fins educativos em sentido estrito.

Para tanto, são identificados o contexto situacional (conversa cotidiana, comentário monológico, questionamento em sala de aula, dentre outros), o espaço cênico (cozinha residencial, delegacia, rua, e afins) e o tom de fala (coloquial, exasperado, confessional) apresentados nas cenas. A partir deles, avalia-se até que ponto tais cenas mantêm as características do discurso comumente apresentado pelas telenovelas.

A quinta e última categoria, “repercussão na mídia”, dimensiona o alcance do debate proposto pela telenovela a partir da análise de materiais jornalísticos que fazem referência aos casos de violência abordados em *Mulheres Apaixonadas* (Anexo 4). A análise contempla a produção editorial das três revistas semanais de maior circulação no Brasil²¹ – *Veja*, *Isto É* e *Época* –, durante os meses de exibição da telenovela – entre e fevereiro e outubro de 2003.

Tem-se por objetivo analisar, especificamente, os conteúdos jornalísticos informativos (notas, notícias e reportagens) publicados em outras editorias que não

²¹ Conforme informam as próprias revistas, em seus *sites*, cada uma tem como tiragem, respectivamente: 800 mil, 500 mil e 400 mil exemplares.

aquela que se ocupa da programação televisiva enquanto entretenimento. Com base nelas, objetiva-se mensurar, na acepção quantitativa do termo, a ocorrência de produção de conteúdo jornalístico que verse sobre o impacto social alcançado pelos casos de violência retratados em *Mulheres Apaixonadas*. Além disso, verifica-se se tal repercussão contribuiu para o aumento da cobertura de assuntos ligados à violência nas referidas revistas, a partir do exame dos índices de matérias apresentadas pelas mesmas no período já citado (Anexo 4). Esse esforço tem como função principal aferir a visibilidade social alcançada pela discussão proposta pela ficção e em que grau a imprensa contribuiu para ampliá-la.

Assinala-se que se privilegiou a produção jornalística informativa e não a opinativa em função da maior neutralidade apresentada, em tese, pela primeira. Já a opção por excluir da análise o trabalho jornalístico realizado nas editorias sobre televisão e entretenimento deve-se ao entendimento de que a natureza segmentada desse tipo de conteúdo acarreta uma redução de público leitor que poderia vir a prejudicar a amplitude social examinada. Por fim, a inserção, no *corpus* em questão, de edições imediatamente anteriores e posteriores ao período de exibição de *Mulheres Apaixonadas* – de 17 de fevereiro a 11 de outubro de 2003 –, de cada um dos três periódicos está ligada diretamente à noção de repercussão, que, em geral, resulta de um trabalho prévio de divulgação e se completa no trabalho de apreciação final da mídia sobre a obra de teledramaturgia. A criação desta categoria é justificada com base na contribuição de Henriques (2004), segundo o qual a comunicação, para se investir de caráter pedagógico, precisa ser, dentre outras condições, dialógica.

4.5 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS* DA ANÁLISE

Concluída a pré-análise, procedeu-se, conforme Bardin (1977), à constituição do universo empírico da pesquisa. Para tanto, nessa etapa, foram observadas aquelas que, segundo a autora, representam as quatro *condições* fundamentais à composição do material a ser analisado. Em primeiro lugar, Bardin destaca a *exaustividade* (p.97). De acordo com ela, o *corpus* deve contemplar o conjunto mais amplo possível de elementos. Assim, todo e qualquer descarte de

material deve ser justificado, necessariamente, tendo em vista o cumprimento do rigor científico.

Em observância a esse imperativo e diante da impossibilidade de acesso ao conteúdo integral da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, optou-se por trabalhar com uma *amostra de cenas* (Anexo 2) capazes de exemplificar, de forma precisa e sintética, a abordagem apresentada, de modo geral, por cada uma das três tramas em análise. A partir da leitura dos resumos (Anexo 1) de cada um dos 203 capítulos inéditos da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, disponibilizados pela Rede Globo por meio do programa de apoio à pesquisa denominado *Globo Universidade*²², fez-se um mapeamento das referências às cenas que evidenciavam situações dramáticas concernentes a cada uma das três tramas em questão. Considerou-se que, se referidas naquele pequeno espaço de divulgação, tais cenas deviam ter não só destaque no capítulo sintetizado, como importância no desenrolar das tramas a que pertenciam. Da mesma forma, entendeu-se que a omissão nos resumos dos capítulos da telenovela incidia sobre acontecimentos dramáticos de pouca relevância.

Em segundo lugar, Bardin aponta a necessidade de *representatividade* (p.98) do material empírico. Por essa razão, a amostragem analisada deve corresponder a uma parte representativa do universo inicial. Tal condição só pode ser descumprida se a redução no alcance da análise mostrar-se capital à consecução do trabalho.

Após o recorte, chegou-se ao número de 192 cenas, das quais 110 diziam respeito ao problema da violência contra a mulher; 66 remetiam aos casos de maus-tratos aos idosos; e 16 tinham como tema a violência urbana. Todas elas foram capturadas do *blog Globo Downloads*²³ já que a Rede Globo não atendeu à solicitação de disponibilização do referido material audiovisual analisado nesta pesquisa.

Comparado aos 203 capítulos inéditos apresentados pela telenovela em estudo, o número de 192 cenas pode parecer desproporcional e insuficiente. No entanto, essa percepção se desfaz quando se atenta para alguns aspectos.

²² Canal para a solicitação de informações sobre a estrutura organizacional, técnica e a programação da Rede Globo de Televisão por parte de autores de pesquisas de pós-graduação devidamente credenciadas em órgãos de apoio e fomento à produção científica.

²³ www.globodownloads.blogspot.com

Primeiramente, enfatiza-se que esta pesquisa busca fazer uma análise de caráter mais genérico sobre o tema da violência em *Mulheres Apaixonadas*. Em outras palavras, busca-se encontrar, nesse conjunto de cenas, elementos que possam caracterizar a abordagem temática em questão como um todo, uma vez que representam exemplos materiais contundentes de um amplo “conjunto de comunicações”, nas palavras de Bardin (1977, p.31), que não pôde ser apresentado aqui de forma integral dada a sua extensão e o meio audiovisual pelo qual foi propagado. Além disso, acredita-se que essa opção é avalizada por Bardin quando menciona a excepcionalidade como justificativa plausível para um eventual não cumprimento ou para o atendimento parcial à condição de representatividade do material pesquisado.

A terceira condição apontada por Bardin é a *homogeneidade* (p.98). Segundo a autora, os critérios de seleção de material devem prezar pela homogeneidade do *corpus*, evitando singularidades excessivas. A esse respeito, faz-se uma ressalva quanto à quantidade de cenas selecionadas referentes a cada uma das três formas de violência em exame. Ao contrário da violência contra os idosos, que aparece logo no início da trama, assinala-se que, no caso da violência contra a mulher, o tema só passou a ser explorado a partir do 49º capítulo, quando Raquel contou a Helena sobre a existência de seu ex-marido agressor.

Da mesma forma, a temática da violência urbana só começou a ser abordada a partir do 164º capítulo, quando a personagem Fernanda morreu ao ser atingida por uma bala perdida em um tiroteio entre bandidos, em pleno bairro do Leblon, zona sul do Rio de Janeiro, o que explica o número reduzido de cenas a respeito dessa trama. No entanto, ambas são analisadas, aqui, desde seu início, a fim de se compreender como o autor Manoel Carlos atraiu a atenção dos telespectadores para cada uma das histórias em exame.

Por fim, Bardin destaca a exigência de *pertinência* (p.99); ou seja, o material a ser analisado deve ser consonante aos objetivos traçados e estar em conformidade com as categorias temáticas estabelecidas. A fim de assegurar o atendimento a essa condição, cada uma das 192 cenas que compõem o corpus foi assistida integralmente, no intuito de confirmar sua pertinência e relevância para esta empreitada científica. Dessa forma, entende-se que, em sua totalidade, as 192

cenar em análise cumprem as quatro condições assinaladas por Bardin, no início deste capítulo, quanto à constituição do material a ser analisado.

O mesmo se aplica ao segundo *corpus* implicado na confirmação ou não da hipótese sustentada pela presente pesquisa. Para que aquela pudesse ser, efetivamente, verificada, analisou-se, em um segundo momento, a repercussão midiática alcançada pelas três tramas sobre violência apresentadas na telenovela *Mulheres Apaixonadas*. O trabalho analítico, que é apresentado de maneira mais detalhada na descrição da categoria “repercussão na mídia”, no item 4.4, amparou-se na teoria do agendamento temático pela mídia e no conceito de interagendamento midiático, defendidos por McCombs (2008) e Shaw.

Por fim, o trabalho de análise contou ainda com duas *entrevistas* (Anexo 3) realizadas por *e-mail*, conforme exigência dos entrevistados: a primeira delas foi dirigida ao autor da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, Manoel Carlos, de quem se procurou saber, em especial, o que o fez escolher o problema da violência como um dos temas mais recorrentes da história de ficção e por que ele privilegiou os exemplos negativos deste como pontos geradores das abordagens. A segunda, a Raphael Vandystadt, gerente da Diretoria de Responsabilidade Social e Relações Públicas da Rede Globo de Televisão. A este profissional, perguntou-se, dentre outras questões, qual o objetivo buscado pela emissora com a proposição dos, por ela denominados, “temas de responsabilidade social”; como são eleitos esses temas; e quais as possibilidades e limites da prática em questão. Por meio de ambas as contribuições, pretendeu-se atender à necessidade, enfatizada por Bardin (1977), de “inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência essa que recorre a indicadores (quantitativos ou não)” (BARDIN, 1977, p. 38).

4.6 OUTRAS OPÇÕES METODOLÓGICAS

Na época de sua emergência, nos anos de 1940, a Análise de Conteúdo foi definida como “a semântica estatística do discurso político” (Bauer, 2002, p.46), em uma clara alusão à natureza essencialmente quantitativa da técnica. A presente pesquisa rompe com essa tradição e privilegia o tratamento *qualitativo*. Afinal, uma vez que se investiga um fenômeno provocado a partir de uma telenovela, a

subjetividade característica desse tipo de narrativa televisiva acaba por se fazer presente durante todo o percurso da análise em torno da qual se articula a investigação. Ademais, entende-se que não há como enquadrar os meandros subjetivos do conteúdo telenovelístico no esquematismo objetivo dos números.

Da mesma forma, acredita-se que o trabalho subjetivo não somente é uma das características da produção científica em ciências humanas e sociais como também valoriza a atuação do pesquisador, cuja sensibilidade e capacidade de reflexão, de análise e de estabelecer relações intersubjetivas são usadas em prol da produção do conhecimento.

Todavia, essa não é a única ruptura representada, em termos metodológicos, por esse trabalho. Tão logo a perspectiva quantitativa cedeu espaço a outra, de ordem qualitativa, os estudiosos da Análise de Conteúdo estabeleceram uma divisão clara entre as duas. Assim, a tradição teórico-metodológica preconizou que, na abordagem qualitativa, “se considera a presença ou ausência de uma dada característica de conteúdo ou conjunto de características num determinado fragmento da mensagem” (Lima, 1993, p. 45).

A presente pesquisa adere a essa abordagem, mas com algumas reservas, pois vai além da mera diferenciação e busca interpretações possíveis para as recorrências e lacunas encontradas no conteúdo da telenovela analisada. Por essa razão, talvez, seja mais adequado falar-se em uma *análise interpretativa* a partir de categorias temáticas.

Uma terceira ruptura é verificada no que tange especificamente ao objeto de estudo. Segundo Bauer (2002), a Análise de Conteúdo é utilizada, tradicionalmente, em pesquisas centradas em textos escritos, os quais podem ser produzidos especialmente para a investigação – como as transcrições de entrevistas – ou já existentes para outras finalidades – caso dos textos de jornais, no exame dos quais a Análise de Conteúdo consagrou-se como técnica de pesquisa. Este trabalho, mais uma vez, rompe com a tradição ao aplicar a Análise de Conteúdo a um objeto audiovisual, que concentra elementos de linguagem textual, visual e sonora.

Dito isso, faz-se uma primeira ressalva: apesar de esta pesquisa estar centrada na análise de material audiovisual, do qual são extraídos para exame mais rigoroso, elementos como ambientação cênica e, principalmente, falas, não se pretende fazer uma investigação de natureza semiótica, tampouco intenta-se

enveredar para os domínios da Análise de Discurso. Ocorre que a abordagem temática, que se constitui no objeto central deste estudo, manifesta-se, no plano material, em mensagens nas quais se hibridizam elementos das linguagens verbal, visual e sonora. Dessa maneira, a inobservância ou negligência a uma ou mais dessas formas de expressão pode comprometer o pleno cumprimento dos objetivos buscados aqui.

Da mesma forma, ressalva-se que, em decorrência das características da pesquisa descritas neste capítulo, o tema da violência figura no estudo na condição de ponto de ancoragem para se discorrer, repita-se, sobre uma temática mais ampla, que é o das possibilidades educativas não formais da telenovela. Assim, não se tem sobre ele nenhuma pretensão de cunho sociológico.

Por fim, define-se o conceito de “socioeducativo”, elemento central nesta pesquisa. Ao longo da presente investigação, percebeu-se que a dimensão educativa cuja construção pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* pretende-se analisar não corresponde plenamente ao conceito de educação com o qual se trabalha no campo científico da Pedagogia. Diante desse impasse, buscou-se, por meio de pesquisa bibliográfica, uma definição conceitual que traduzisse com fidedignidade e cientificidade a ideia de educação que norteia esta investigação.

Assim, chegou-se ao conceito de “socioeducativo”. Tradicionalmente, a noção de socieducação está ligada às penas aplicadas a menores infratores. Conforme Saraiva:

Tem, pois, a medida socioeducativa uma natureza penal juvenil. Penal enquanto modelo de responsabilização, limitado pelas garantias expressas no ordenamento jurídico. Juvenil enquanto legislação especial, nos termos expressos pelo art 228, da Constituição Federal, *com nítida finalidade educativa*, sem desprezar sua eficiente carga retributiva e consequente reprovabilidade da conduta sancionada (2006, p. 119).

Contudo, essa definição destoa do conceito de educação problematizado, o qual está ligado mais à noção de cidadania que de justiça. Por isso, buscou-se amparo no campo da Pedagogia Social, uma ciência normativa centrada no ideal de intervenção da realidade e amparada por outros campos científicos e instituições. Dentre estes, destacam-se os meios de comunicação de massa, que “já ao alcance de quase todos os segmentos da população, passam a estar presentes também na educação” (MACHADO, 2002, p. 5).

É nesse contexto que emerge o conceito de “socioeducativo”, que nesta pesquisa, representa o trabalho de produção e difusão do conhecimento sobre e para o mundo da vida prática, realizado em espaços e por agentes diferentes daqueles característicos da educação formal e baseados em estratégias didáticas também distintas daquelas praticadas e legitimadas em âmbito escolar (GOHN, 2006).

Nesses termos, a partir do respaldo teórico buscado nos três primeiros capítulos da presente dissertação e em conformidade com os procedimentos metodológicos descritos e justificados neste quarto capítulo, passa-se a análise empírica da construção da dimensão socioeducativa observada nas três tramas sobre violência apresentadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, objeto do quinto e último capítulo desta pesquisa.

5 EM BUSCA DA DIMENSÃO SOCIOEDUCATIVA: ANÁLISE DA ABORDAGEM SOBRE VIOLÊNCIA EM TRÊS TRAMAS DA TELENÓVELA *MULHERES APAIXONADAS*

Este capítulo apresenta uma *análise* da abordagem do tema da violência, em suas diferentes formas, apresentada em três tramas da telenovela *Mulheres Apaixonadas* (Rede Globo, 2003). De forma mais específica, pretende-se compreender como o autor da telenovela em questão, Manoel Carlos, buscou, com esses casos e personagens fictícios pautados no problema da violência, cumprir uma função que ele próprio concebeu, e a imprensa nacional chancelou, como “socioeducativa”.

Para tanto, o trabalho analítico percorre um caminho que tem início nas opções ficcionais do dramaturgo e chega à repercussão alcançada por essa sua obra nas três principais revistas semanais do Brasil – *Veja*, *Isto É*, e *Época* (Anexo 4). Nesse percurso, analisa-se também as informações acerca das três formas de violência em questão veiculadas em cada uma das três tramas em exame, as formas de diálogo estabelecidas entre a narrativa ficcional e a realidade social que lhe serviu de contexto, no que se refere especificamente à temática em questão, e a maneira como tais informações e dados de realidade foram incorporados no enredo da telenovela.

A fim de melhor cumprir este trabalho, a presente análise divide-se em cinco *categorias temáticas* principais, conforme explicitado no capítulo anterior: construção dramática; informatividade da abordagem temática; diálogo com o real; naturalidade; e repercussão na mídia.

Nesses termos, a presente análise parte dos elementos puramente ficcionais, que fazem da telenovela uma forma de entretenimento, e avança em direção às formas de intercâmbio com a realidade social da época de sua primeira exibição, as quais fazem de *Mulheres Apaixonadas* um fenômeno social e cultural, produtor e produto de múltiplas interações e desdobramentos sociais.

Em suma, busca-se encontrar, nesse caminho de intersecção entre ficção e realidade, pistas que sinalizem como se deu o processo de conversão de um programa televisivo de ficção voltado ao entretenimento em uma experiência de

educação não formal, de grande repercussão social, que serviu de base a formas de intervenções sociais pontuais.

5.1 PRIMEIRA CATEGORIA: CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA

Esta categoria descreve e analisa como as histórias sobre violência são apresentadas e narradas ao público telespectador da telenovela *Mulheres Apaixonadas*²⁴. Para tanto, a análise centra-se nas *subcategorias*: enredo, tempo e espaço e personagens. Por meio delas, busca-se compreender como o dramaturgo Manoel Carlos pode ter atraído a atenção do público para o tema em questão.

5.1.1 Raquel e a história sobre a violência contra a mulher

Em *Mulheres Apaixonadas*, a história sobre violência contra a mulher começa a ser contada já no primeiro capítulo da telenovela. No entanto, a temática social que serve de eixo gerador à trama somente passa a ser explorada de forma efetiva, conforme já mencionado, no 49º capítulo, quando Raquel (Helena Ranaldi), a vítima, rompe o silêncio sobre as agressões que sofre – as quais, até então, eram do conhecimento apenas de sua empregada, Yvone (Arlete Heringer) – ao desabafar com Helena (Christiane Torloni), diretora da escola onde trabalha. Da mesma forma, a instauração do conflito central só se completa no 60º capítulo, com o ingresso do agressor, Marcos (Dan Stulbach), ex-marido de Raquel, na história.

5.1.1.1 Descrição e análise

Em termos de *enredo* a trama se desenrola a partir do desenvolvimento progressivo e justaposto de situações dramáticas diferentes entre si, mas iguais quanto ao caráter tradicional de suas estruturas. Porém, se, por um lado, a saga da professora de educação física que é vítima de violência doméstica é narrada a partir de ações dramatúrgicas consagradas pela recorrência, o autor da telenovela,

²⁴ A análise foi feita a partir de um conjunto de cenas selecionadas devido ao destaque que receberam nos resumos diários dos capítulos da telenovela, disponíveis no *site* do programa. Foram analisadas 192 cenas. Destas, 110 remetem à violência contra a mulher; 66 apresentam como tema os maus tratos aos idosos; e 16 versam sobre a violência urbana.

Manoel Carlos, por outro lado, confere um tratamento diferenciado ao enredo, ao imprimir à história uma das suas mais marcantes características ficcionais: a crítica social.

Inicialmente, a trama protagonizada por Raquel parece situada na intersecção entre os chamados *plot* de sucesso e *plot* cinderela (Comparatto 1983). Em sua primeira aparição na telenovela, Raquel vai até à Escola Ribeiro Alves – uma das locações mais importantes de *Mulheres Apaixonadas* – à procura de Helena, diretora do estabelecimento de ensino. A mulher, que vem de São Paulo com uma carta de recomendação, aparentemente, pleiteia a vaga de professora de educação física aberta na escola. Contudo, uma cena posterior demonstra que Raquel parece movida por um objetivo maior. Ao comentar com Yvone sobre sua ida ao pretendido local de trabalho, a professora comenta que, ao entrar na escola, sentiu que estava começando uma nova fase em sua vida, diferente de tudo que já tinha vivido (Anexo 2).

Tanto a busca por um objetivo (o emprego) quanto o desejo de mudança (de vida), respectivamente, filiam a trama sobre violência contra a mulher às conhecidas situações dramáticas já citadas. No entanto, a história criada por Manoel Carlos apresenta especificidades que vão ao encontro das preocupações socioeducativas do dramaturgo. Com o avanço dos capítulos da telenovela, constata-se que o sucesso buscado por Raquel não está ligado ao enriquecimento ou à visibilidade pessoal. Analogamente, a ideia de metamorfose, que no caso da professora é uma aspiração e não um fato consumado, não diz respeito a questões estéticas ou estamentais. Com o novo emprego, e a consequente mudança de cidade que ele obriga, Raquel busca recuperar a dignidade perdida ao longo dos anos em que viveu sob o jugo do ex-marido violento. Assim, o sucesso e a transformação almejados pela personagem passam pela superação da condição de marginalidade em que ela se encontra enquanto vítima de violência doméstica. Raquel é movida, portanto, pelo desejo de voltar a viver como uma mulher comum e feliz.

Em paralelo a essas situações dramáticas, desenvolvem-se, na mesma trama, outras três; todas ligadas à temática do amor. Assim que chega à Escola Ribeiro Alves, Raquel conhece Fred (Pedro Furtado), um dos seus futuros alunos. Em pouco tempo, a afinidade entre os dois se transforma em amor. Porém, o romance enfrenta um primeiro obstáculo: a resistência da mãe do estudante,

Leonora (Joana Medeiros), que não aprova o relacionamento e faz de tudo para miná-lo, aos moldes do *plot* de amor. O conflito se acentua em seguida, com o reaparecimento de Marcos, ex-marido de Raquel, que também não se conforma com o namoro entre professora e aluno e, assim, colabora para transformar a história de amor em um tradicional triângulo amoroso. Além disso, com suas constantes ameaças à vida de Fred, Marcos faz com que a ex-esposa tente, inúmeras vezes, abrir mão do novo relacionamento em nome da segurança do jovem namorado – atitude própria do *plot* sacrifício.

Apesar da presença de elementos convencionais, esse arranjo ficcional, a exemplo do anterior, também apresenta particularidades: no que tange ao *plot* de amor, observa-se que Leonora, a mãe de Fred, personifica as questões morais e éticas que, respectivamente, envolvem o relacionamento amoroso entre pessoas com grande diferença de idade e o envolvimento afetivo-sexual entre educadora e educando. Assim, a oposição ao romance fundamenta-se em questões polêmicas relevantes, mas obscurecidas na sociedade. Já a formação do triângulo amoroso representa mais que rivalidade entre dois homens pelo amor da mesma mulher e chama a atenção para uma situação de violência recorrente, porém naturalizada, porque inscrita nos domínios da intimidade conjugal. São as possíveis consequências dessa situação de violência, aliás, que justificam a renúncia tantas vezes esboçada por Raquel.

Ainda no que tange ao enredo, observa-se que, em termos de dramaticidade, a trama protagonizada por Raquel configura uma espécie de jogo psicológico que combina manutenção do suspense e manipulação da tensão dramática. No que concerne ao primeiro, ressalta-se que as personagens principais da história (Raquel, Marcos e Fred) são apresentadas como incógnitas que vão sendo desvendadas gradativamente: a professora entra na história sem revelar muitas informações sobre si mesma, apenas afirma que costuma fugir do próprio passado. Dessa forma, a personagem vai sendo apresentada por meio de diálogos reticentes. Serve como exemplo, a já citada cena em que Raquel conversa com sua empregada, Yvone, a qual dá a entender que a patroa precisou mudar de cidade por causa de um namorado, com quem rompeu há seis meses.

Já o estudante Fred (interpretado pelo estreante ator Pedro Furtado) tem seu rosto revelado aos telespectadores somente no sexto capítulo da telenovela. Em

suas primeiras cenas, ele aparece nadando, com a face ocultada pela água. O fato faz com que a professora fique intrigada e passe a alimentar expectativas sobre quem é o aluno incógnito. Por meio de constantes lembranças da cena do aluno/nadador, Raquel passa a nutrir uma vontade crescente de conhecê-lo. Quando finalmente se encontram, ela confessa a ele que, assim que o viu pela primeira vez, imerso na piscina da escola, intuiu que ambos seriam grandes amigos. Assim, o autor Manoel Carlos deixa em suspenso o futuro da relação entre os dois.

Por sua vez, a identidade do agressor Marcos (interpretado pelo ator Dan Stulbach, na época, desconhecido do grande público) é revelada somente no capítulo 70. No entanto, a expectativa quanto a quem é o misterioso ex-marido de Raquel passa a ser estimulada um mês antes. Em algumas cenas veiculadas nesse período, a professora atende a supostos telefonemas de Marcos, que nada fala. Em outras, somente a voz e os lábios do ator são mostrados. Mais tarde, tem-se a aparição do carro do homem, que passa a rondar o edifício onde a professora mora.

A manipulação da tensão dramática ganha corpo em sequências que lembram a linguagem e a estética dos filmes de ação e suspense e antecedem o ápice do conflito, representado pela entrada da personagem Marcos na história. O clima de “guerra psicológica” que passa a envolver a trama pode ser exemplificado por trechos dos resumos dos capítulos de *Mulheres Apaixonadas* disponibilizados pela Rede Globo no *site* da telenovela. Dentre o material, destaca-se: 1) “Raquel se *apavora* ao saber que Marcos, seu ex-marido, ligou para ela no colégio” (capítulo 47); 2) “Raquel se transtorna ao receber flores do ex-marido Marcos” (capítulo 52); 3) “Raquel se *assusta* ao ouvir em seu celular a música que o ex-marido colocava cada vez que a agredia” (capítulo 56); 4) “Raquel e Yvone *entram em pânico no supermercado*, vão embora sem comprar nada, por se sentirem observadas (capítulo 62); 5) “Raquel vê um vídeo de suspense com Fred e se assusta quando o telefone toca” (capítulo 65); e 6) “Duas mãos tampam os olhos de Raquel na sala de professores e, pelo tato, ela descobre que é Marcos” (última cena do capítulo 69).

O clima de tensão continua a ser manipulado mesmo após o ingresso do agressor na trama, sobretudo nas cenas em que Marcos agride Raquel fisicamente. Novamente, a dramaticidade presente na trama pode ser atestada pelo conteúdo dos resumos diários dos capítulos da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Servem de exemplo passagens como: 1) “Marcos obriga Raquel a dançar” (capítulo 75);”

“Marcos impede que Fred entre em seu prédio e obriga-o a entrar em seu carro” (capítulo 86); 3) “Marcos dá uma pulseira de presente para Raquel e exige que ela use o colar em forma de coleira” (capítulo 89); 4) “Marcos dá um aperto de mão em Fred que o leva às lágrimas e o obriga a dizer que entendeu tudo [sobre se afastar de Raquel] (capítulo 100); e 5) “Marcos manda por Yvone uma coroa de flores para Raquel, que avisa Fred para tomar cuidado porque o ex-marido está rondando o bairro” (capítulo 169).

Finalmente, quanto ao *desfecho*, a trama rompe com o que se observa, comumente, nas narrativas tradicionais. Diferentemente do final feliz, que é uma característica das telenovelas, é a tragédia que marca o destino das personagens. Ensandecido pelo ciúme, o ex-marido violento põe fim à própria vida e a de seu rival ao jogar o carro em que ambos estavam do alto de um penhasco. Raquel termina sozinha e grávida de Fred. Assim, entende-se que a mensagem final da trama sintetiza o tratamento que ela recebeu ao longo de toda a telenovela: filiado à tradição do gênero, Manoel Carlos exaltou o amor incondicional; mas, comprometido com a crítica social, lembrou as consequências nefastas da violência impune.

No que concerne ao *tempo*, não foram observados dados relevantes à análise desta categoria, pois se entende que tanto a temática do amor quanto a violência contra a mulher e os crimes passionais são questões atemporais, às quais a temporalidade da narrativa não parece influenciar diretamente.

Portanto, se há na dimensão temporal algum efeito dramático ou socioeducativo importante, ele se aplica não ao tempo da narrativa e sim à época de exibição da telenovela. Afinal, o ano da primeira exibição de *Mulheres Apaixonadas* – 2003 – foi marcado, assim como toda a década passada, pelo início do crescimento das mais diferentes formas de violência, características também da atualidade. Nesses termos, o tempo histórico no qual a telenovela foi apresentada pode ter contribuído para reforçar a pertinência da abordagem temática da violência.

Já no que diz respeito ao *espaço*, registra-se que a trama protagonizada por Raquel desenrola-se em dois tipos principais de ambientação: o doméstico – representado, em ordem de importância, pelo apartamento onde mora Raquel; pelo apartamento de hotel no qual Marcos se hospeda; e no apartamento onde Fred vive com sua mãe – e o escolar – correspondente à escola de ensino médio onde Raquel é professora, e Fred, aluno. A utilização de ambos os espaços encontra razões nas

características ficcionais da telenovela *Mulheres Apaixonadas* como um todo: os ambientes domésticos reproduzem a cotidianidade e a naturalidade que marcam a obra de ficção. Já o espaço escolar parece servir como uma grande metáfora da proposta (socio)educativa sustentada pela telenovela. Pode ser esse sentido metafórico, aliás, a principal justificativa para a predominância dessa locação sobre as demais, observada ao longo da história.

Ao se analisar as *personagens* diretamente ligadas à trama sobre violência contra a mulher, percebe-se a presença marcante da ambiguidade e do não maniqueísmo, traços distintivos dos tipos criados por Manoel Carlos, conforme visto no segundo capítulo desta pesquisa. Aos moldes da clássica mocinha de telenovela, Raquel é bonita, romântica e sofredora. Porém, parece haver nela uma espécie de debilidade incomum às personagens do gênero; um grau de humanidade (que inclui, pois, a contradição) maior que o conveniente a esse tipo ideal de personagem da ficção. Apesar da mulher de fibra que se mostra no decorrer da trama e apesar de contar com condições físicas (a profissão, em tese, confere a ela atributos como força física, agilidade, precisão de movimentos e equilíbrio emocional em situações de risco), esclarecimento sobre como agir para por fim às agressões que sofre, e apoio dos amigos, que a encorajam a denunciar o ex-marido violento, a professora permanece submissa, resignada e impassível ante a situação.

No papel do mocinho, Fred parece bastante distante da figura do galã. A falta de vaidade estética do rapaz atrapalha a avaliação de sua beleza física. Além disso, o jovem estudante não apresenta traços de virilidade e, à primeira vista, aparenta ser assexuado. Diante desse conjunto de características, sobressaem-se as marcas interiores da personagem, que passa seus dias reclusa na leitura de livros e na prática da nataçã²⁵. Nesses termos, leva tempo para superar o controle excessivo da mãe sobre sua vida e, a exemplo de Raquel, somente adota uma postura de enfrentamento dos conflitos nos quais se envolve nos capítulos finais de *Mulheres Apaixonadas*.

²⁵ As atividades preferidas por Fred para preencher seu tempo livre também podem ser interpretadas como detentoras de sentido de ambiguidade e não maniqueísmo. Observa-se na figura do rapaz a fusão de dois tipos ideais que, em teledramaturgia, aparecem, normalmente, como estereótipos antagônicos: o intelectual, afeito à leitura e voltado a “alimentar a mente e o espírito”, por meio de atividades cognitivas e artísticas; e o atleta, praticante de esportes e preocupado com a saúde e a estética do corpo.

A inexpressividade do mocinho contrasta com a força dramática da figura do vilão. Diferentemente do estereótipo do marido violento, Marcos é culto, tem maneiras refinadas, veste-se com elegância e, na quase totalidade do tempo, trata a ex-esposa com zelo e atenção. Em dados momentos, mostra-se cômico. Dessa forma, tem-se a impressão de que seu comportamento violento em relação a Raquel deriva de algum tipo de desvio de personalidade, de algo patológico.

Antes de avançar na análise da presente subcategoria, cabe discorrer sobre uma observação referente às três personagens centrais²⁶ já mencionados. Donos de uma complexidade psicológica incomum em criações de telenovelas, os componentes do triângulo amoroso parecem ter suas personalidades reforçadas por elementos de composição dramática que extrapolam o nível da interpretação dos atores que o representam.

Nos casos de Raquel e Fred, destacam-se as músicas-tema e a caracterização das personagens. As primeiras marcam as diferenças entre professora e aluno. As últimas referem-se a aspectos que os aproximam. As cenas de Raquel são anunciadas pela canção *Don't know why*, interpretada pela cantora norte-americana Norah Jones. Do gênero *jazz* e cantada por uma intérprete de voz encorpada e rouca, a composição dá à ideia de maturidade da professora. Na direção contrária, a trilha sonora característica de Fred é um pop-rock melódico, cantado por uma intérprete adolescente. Trata-se de *I'm with you*, da cantora canadense Avril Lavigne²⁷. O romantismo da letra da canção e a doçura impressa no timbre de voz da cantora e reproduzida na forma como ela interpreta a obra fazem

²⁶ Semelhantes quanto a menor importância na trama em questão, Leonora, mãe de Fred, e Yvone, empregada de Raquel, diferem em outros aspectos. A primeira, que perde espaço na história com o ingresso de Marcos no conflito central, pode ser considerada uma exceção entre as personagens criadas por Manoel Carlos, uma vez que apresenta traços de maniqueísmo e pode ser definida como o estereótipo da mãe moralista e superprotora. Já a segunda, contrariamente, lembra o estilo criativo do autor, que sempre povoa suas obras com um grande número de empregadas domésticas que, como Yvone, têm grande intimidade com os patrões e são bem instruídas.

²⁷ Com 24 anos na época da exibição da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, Norah Jones ganhou notoriedade no cenário musical mundial graças ao lançamento de um premiado álbum que misturava ritmos como *jazz*, *soul* e *folk* ao piano, instrumento tocado pela a artista. Em reportagem da revista *Época*, em 2003, a cantora foi definida como “a jovem senhora que conquistou a todos com sua música e atitude à moda antiga”. Já Avril Lavigne, que tinha 19 anos quando cantava a música que fez parte da trilha sonora internacional da telenovela, começou a carreira em 2001. Desde então, é considerada por parte da mídia e dos críticos musicais mundiais “a Princesa do Pop Punk”.

lembrar, além da juventude, outras duas características fortes da personagem: a sensibilidade e a ternura.

Entretanto, se o recurso sonoro ajuda a lembrar e a acentuar a diferença de idade das personagens, a caracterização (figurino, cabelo e maquiagem) parece anular a disparidade etária existente entre Raquel e Fred. No caso da professora, além da escolha da intérprete – a atriz Helena Ranaldi, que aparenta ter idade inferior aos seus mais de 40 anos –, as roupas esportivas usadas por ela, e o corte de cabelo curto, de fácil manutenção, denotam a mesma jovialidade e despojamento apresentados por Fred, que também usa peças informais, como camisetas, calças de tecidos leves e tênis, e tem os cabelos cortados com simplicidade.

No que compete à personagem Marcos, a música-tema é uma peça clássica, não identificada por este pesquisador, que ele costuma ouvir sempre que agride fisicamente a esposa. Além de refletir a erudição e o refinamento característicos do agressor, a trilha sonora parece reforçar a ideia de que seu comportamento é doentio, pois, tal como a literatura médica preconiza sobre os psicopatas, ele parece agir de forma ritual: primeiro, acaricia o corpo da esposa; depois, a subjuga e agride com uma raquete de tênis; e, finalmente, extravasa seu sadismo fruindo a obra musical. Assim, o desejo não realizado de ser maestro, confessado por Marcos em dado capítulo, parece ter sido assimilado pelo homem de forma desviante.

A caracterização da personagem oferece, em termos de figurino, referências reiteradas quanto à condição social e ao refinamento de Marcos. As roupas que ele usa denotam requinte e formalidade. Já a barba e o bigode ostentados pela personagem durante toda a trama dão a impressão de seriedade e austeridade. Contudo, o elemento de composição mais marcante de Marcos é, segundo a repercussão midiática da época da primeira exibição da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, a raquete de tênis com a qual ele, frequentemente, agredia Raquel.

O objeto carrega em si características que mostram servir como referências a traços marcantes da personalidade do agressor. Primeiramente, entende-se que a raquete sinaliza para a condição social de Marcos. Afinal, o tênis é, reconhecidamente, um esporte apreciado e praticado por indivíduos das camadas mais altas da estrutura social. Em segundo lugar, o recurso cenográfico parece simbolizar o perfil possessivo e controlador da personagem, que deseja ter a ex-

esposa, Raquel, sob o alcance e a força de suas mãos. Por fim, tanto o adereço como a maneira como o agressor o manuseia lembram a atuação do maestro que Marcos queria ser.

Dito isso, ressalva-se que ao se fazer referência a elementos visuais e sonoros não se pretende tecer considerações de ordem semiótica, o que foge aos objetivos e orientações metodológicas desta pesquisa. Busca-se, tão somente, sublinhar o poder significativo adquirido por tais recursos cênicos no decurso da trama. Se leituras prováveis desse fato são esboçadas aqui, é porque remetem à questão da composição da personagem; este sim um elemento consonante ao presente trabalho.

5.1.1.2 Inferências possíveis

Com base no exposto até aqui, é possível fazer algumas inferências a respeito da *construção dramática* da trama sobre violência contra a mulher criada por Manoel Carlos para a telenovela *Mulheres Apaixonadas* e da dimensão socioeducativa que ela comporta. No que se refere ao *enredo*, entende-se que, ao conferir um tratamento diferenciado a situações dramáticas tradicionais, o dramaturgo buscou, em um primeiro momento, atrair a atenção dos telespectadores para histórias já conhecidas e apreciadas, que angariassem a fidelização do público, para, posteriormente, envolver a audiência numa problemática com traços de ineditismo e pretensão de reflexão e ação sociais. Assim, entende-se a opção do ficcionista como intencional e estratégica.

Na leitura deste pesquisador, a sensação de familiaridade provocada por situações dramáticas já conhecidas e aprovadas desperta o interesse da audiência em acompanhar a trama, pois tal exercício ativa e exige do telespectador um repertório de competências de que ele já dispõe. Trata-se, em última instância, de uma situação interativa sobre a qual este, pretensamente, tem domínio. Em outra direção, as inovações presentes no texto ficcional aguçam a curiosidade do público sobre os desdobramentos da história e agregam valor expressivo à telenovela, cujo sucesso de público e crítica é atestado no segundo capítulo desta pesquisa.

Nesse contexto, a manutenção do suspense, em especial no que concerne às identidades das personagens principais da trama, e a manipulação da tensão

dramática, verificada nas cenas de embate entre eles, parecem concorrer para o efeito de criação e estímulo das expectativas dos telespectadores. Aparentemente, tal efeito é obtido, sobretudo, com o protelamento voluntário dos acontecimentos e com a manipulação da tensão dramática, que faz aumentar o envolvimento emocional do público com a história narrada; estes, dois recursos evidentes na construção em questão. Já a opção pelo *desfecho* trágico pode ser entendida como um mecanismo para potencializar a mensagem a favor do amor e contra a violência, encampada pelo programa de televisão analisado.

Quanto ao *tempo* da narrativa, conforme já mencionado anteriormente, não foram verificados dados relevantes a esta pesquisa. Porém, no que diz respeito ao *espaço* onde a trama se desenvolve, acredita-se que a predominância das cenas ambientadas na Escola Ribeiro Alves acena para uma tentativa, por parte do autor da telenovela, de inserir o debate acerca da questão da violência contra a mulher nas agendas jovem e escolar. Uma vez que esses dois segmentos de público são reconhecidamente multiplicadores, a opção de Manoel Carlos pode ser interpretada como uma estratégia para fomentar o debate sobre o tema. Afinal, essa inserção, ao mesmo tempo, pode potencializar a proposta socioeducativa da telenovela, que pretende abrir espaço à discussão de questões de interesse público, e contribuir para o aumento da repercussão de *Mulheres Apaixonadas* enquanto produto midiático pautado na crítica social.

Com referência às *personagens*, infere-se que o ingresso tardio do agressor na trama também parece intencional e estratégico. Acredita-se que Manoel Carlos optou por, primeiro, buscar a empatia e a comoção, isentas de julgamentos éticos e morais, do público com relação ao romance entre professora e aluno para, só então, inserir as cenas de violência de Marcos contra Raquel. Como consequência, essa opção narrativa reforça os papéis de mocinha e vilão, bem como as noções de Bem e Mal. Além disso, se a situação de violência em questão, por si só, tenderia a ser rejeitada pelos telespectadores, o repúdio às agressões praticadas por Marcos contra a ex-exposa provavelmente aumenta em virtude de o agressor ser apresentado como o principal obstáculo à felicidade de um casal já aceito pela audiência.

Já os perfis ambíguos e não estereotipados das personagens, além de uma constante na obra de Manoel Carlos, parecem assinalar para o fato de que a

violência contra a mulher não acontece só entre casais pobres e sem instrução. Do contrário, o problema também atinge mulheres de classe média e de alta escolaridade, como a professora Raquel, e pode ser deflagrados por homens que não aparentam ser violentos, tais como Marcos, que não se droga nem bebe em excesso e parece ser um “homem distinto”. Esse entendimento pode gerar como resultado concreto uma mudança atitudinal por parte das telespectadoras que são vítima de violência doméstica. Em um misto de inspiração e imitação, essas telespectadoras podem se sentir confortáveis para “partilhar” sua situação e, seguindo os passos da professora fictícia, denunciar seus agressores e reconquistar a dignidade; o que contribuiria para dar materialidade e substância à intervenção social declaradamente pretendida por Manoel Carlos em seus trabalhos ficcionais.

Interpretação semelhante pode ser tida com relação à exceção representada pela personagem Leonora, que é estereotipada. Ao imputar os questionamentos de ordem ética e moral concernentes ao envolvimento amoroso entre educadora e estudante e, paralelamente, ao namoro entre casais com grande diferença de idade a uma personagem de pouca credibilidade e grande rejeição perante a audiência, como a mãe superprotetora de Fred, entende-se que Manoel Carlos procura desqualificar qualquer tentativa de discussão baseadas em juízos de valor.

Entende-se que, assim, o foco do debate proposto pela obra de ficção é mantido em sua pretensa função esclarecedora e desviado das questões que poderiam vir a denunciar uma dimensão supostamente deseducativa da trama, fato que macularia a proposta socioeducativa que marca a telenovela *Mulheres Apaixonadas* como um todo.

5.1.1.3 Breve conclusão

Nesses termos, a análise da construção dramática da trama examinada permite concluir que a abordagem temática sobre a violência contra a mulher mostra-se socioeducativa a partir de dois ângulos distintos: ao eleger o tema da violência doméstica como eixo gerador dessa história paralela da telenovela *Mulheres Apaixonadas*, o autor da obra, Manoel Carlos, contribui para dar visibilidade a um tema de relevância social ainda pouco discutido porque velado, por conta de sua já citada condição de tabu. Já com a forma de narrar esse conflito, atrai

a atenção de um público normalmente alijado do debate das grandes questões sociais.

Com base na análise de diferentes aspectos desse arranjo ficcional, objeto desta seção, pondera-se que o feito foi possível, principalmente, porque Manoel Carlos conquistou, em primeiro lugar, a atenção e a credibilidade dos telespectadores com uma história tradicional, centrada em um triângulo amoroso de estrutura clássica, mas com atrativos particulares. Somente após alcançar a aceitação popular, o dramaturgo inclui, paulatinamente, a questão da violência contra a mulher na trama, a qual é apresentada não como uma nova história e, sim, como um agravante do conflito a partir do qual ela foi criada. Assim, a nova postura exigida do telespectador, convidado a passar da torcida à reflexão, representa uma contingência da progressão natural da história. Não há, portanto, rompimento no “contrato” estabelecido entre o dramaturgo e seu público.

5.1.2 Dóris e o caso dos maus tratos aos idosos

Assim como a história de Raquel, a trama protagonizada por Dóris (Regiane Alves) também é apresentada já no primeiro capítulo da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. No entanto, diferentemente do que ocorre com o tema da violência contra a mulher, o conflito em torno dos maus tratos aos idosos é deflagrado de imediato. A primeira cena do núcleo “família Souza” (Anexo 2) apresenta, de forma clara e direta, o mote central da história, a característica principal de cada personagem e o estabelecimento das posições de “mocinhos” e “vilões”, em conformidade com a opinião de Manoel Carlos (Autores, 2009) sobre a importância das cenas inaugurais, expressa no capítulo 2 desta dissertação. Dessa forma, o caso da jovem que maltrata os avós porque eles ocupam o quarto que deveria ser dela e, assim, sonegam-lhe a privacidade e a obrigam a dividir um dormitório com o irmão mais novo, é narrado com objetividade e linearidade.

Na cena em questão, é um evento violento, o atropelamento de Leopoldo, na calçada, por um ciclista, que desencadeia a situação de maus-tratos da neta, Dóris, ao idoso e à sua esposa, Flora, que o acompanhava no momento do acidente. Entende-se esse recurso narrativo como uma forma de reforça da temática da trama que começa a ser apresentada: a violência contra os idosos.

5.1.2.1 Descrição e análise

Em termos de *enredo*, a história desenvolve-se a partir de uma narrativa de leitura fácil e estrutura convencional. Observa-se o predomínio da situação dramática denominada por Comparatto (1983) como *plot* família. Em outras palavras, a trama gira em torno das relações cotidianas de uma família brasileira de classe média.

Parece resultar dessa orientação do enredo a pouca variação de eventos narrativos verificados na história em questão, sobretudo se comparada à trama acerca da violência contra a mulher. Enquanto a saga da professora Raquel desenrola-se progressivamente e a partir de diferentes *plots* (pontos de virada), a história de Dóris parece repetir, ao longo dos capítulos de *Mulheres Apaixonadas*, uma fórmula básica: por conta de características próprias do envelhecimento, como diminuição da mobilidade ou da memória, os avós de Dóris, Flora (Carmen Silva) e/ou Leopoldo (Osvaldo Louzada), provocam pequenos acidentes domésticos que atingem diretamente a neta ou simplesmente a desagradam. Por conta desses acontecimentos, Dóris agride os avós de forma verbal e psicológica, e um conflito familiar tem início.

Outra diferença verificada na comparação entre as tramas acerca da violência contra a mulher e dos maus tratos aos idosos reside no tom em que a crítica social é feita por Manoel Carlos. Se no primeiro caso prevalecem o suspense e a tensão, no segundo, evidencia-se a ideia de contraste. À primeira vista, a fluidez com que a história de ficção é narrada contrasta com a dificuldade de comunicação e convívio apresentada pela família, composta por pai, mãe, um casal de filhos e outro de avós, além de uma empregada. Ao se tomar o termo comunicação na acepção proposta por Lopes (2009) – recurso de abertura, reconhecimento e compreensão do Outro –, verifica-se que os Souza não conservam uma prática de comunicação e demonstram ter naturalizado a violência contida nos conflitos domésticos, conforme poderá ser verificado ao longo deste item.

Contudo, o contraste mais acentuado remete ao conflito dramático em si: a violência contra os idosos parte de um membro da família, a quem caberia protegê-los. Assim, o comportamento de Dóris contrasta com a conduta esperada de um

neto em relação a seus avós. A fragilidade dos idosos não gera solidariedade por parte da jovem. Pelo contrário, provoca intolerância.

No que diz respeito ao *tempo*, as observações sobre a referida trama são semelhantes ao que se verificou com relação à trama sobre violência contra a mulher: a temporalidade interna, própria da narrativa, não oferece elementos relevantes para esta análise. Em outra perspectiva, o tempo externo à história, correspondente às características temporais da época da primeira exibição da telenovela – ano de 2003 – apontam para uma maior preocupação da sociedade brasileira com a chamada terceira idade. A título de exemplo, o mote da *Campanha da Fraternidade* – promoção de debates e ações temáticas encampada pela Igreja Católica – daquele ano, cujo lançamento deu-se na mesma época da estreia da telenovela foi: “fraternidade e os idosos” (CNBB, 2012).

Já no que se refere ao *espaço*, observa-se que essa dimensão adquire grande poder significante na narrativa. Em primeiro lugar, destaca-se a predominância do apartamento da família Souza como ambientação preferencial da quase totalidade das cenas que remetem ao problema dos maus tratos aos idosos. A centralidade do ambiente doméstico parece estar justificada tanto na telenovela *Mulheres Apaixonadas* como um todo quanto nas características particulares da situação de violência praticada por Dóris. Em consonância com as características ficcionais de seu autor, Manoel Carlos, a obra televisiva em questão é regida pelo signo da cotidianidade. Logo, o lar da família, enquanto espaço de produção do cotidiano, parece a locação ideal para se transmitir tal ideia. Analogamente, assim como o caso de violência abordado, a história da família é limitada e naturalizada pelos domínios da intimidade.

Uma segunda observação relevante quanto à dimensão espacial dessa trama está ligada, justamente, à ideia de contraste. Parece haver um descompasso entre o apartamento onde moram os Souza e a real situação financeira da família, cujo pai não tem emprego fixo; nem os avós, moradia própria, e todos se alimentam com pratos simples (feijão, arroz, bife e salada, dentre outros), diferentemente de seus afortunados vizinhos de condomínio, que fazem refeições sofisticadas no dia a dia.

Além disso, apesar de residirem em um condomínio de luxo em um dos bairros mais nobres da capital fluminense, o Leblon, Dóris e seus familiares habitam

um espaço menor do que necessitam. A prova dessa incapacidade física de suporte às demandas familiares está, aliás, no eixo gerador da trama: a ausência de um quarto dormitório, a ser ocupado, de forma exclusiva, por Dóris. Sob um olhar mais atento, percebe-se que o espaço onde se desenvolve o conflito dos Souza reflete a desestruturação da família. Os avós moram na casa do filho e ocupam o dormitório que deveria pertencer à neta. Por isso, esta coabita o quarto do irmão, que guarda o instrumento musical que pratica, a bateria, no sótão do apartamento do vizinho. Por sua vez, o pai improvisou seu escritório no cômodo destinado à empregada. Nesse contexto, tamanha mobilidade pode ser entendida como uma metáfora da desarmonia da família, um sinal de que tudo ali parece “fora do lugar”.

Da mesma forma, a discrepância entre o tamanho do apartamento e as necessidades de espaço dos Souza serve de contraponto à personalidade de Dóris, que sempre deseja mais do que os pais podem lhe oferecer e demonstra grande dificuldade em se ajustar aos limites impostos pela realidade financeira da família.

Quanto ao *desfecho* da trama, a mensagem final parece atestar, sem mascaramentos, a impotência dos idosos na sociedade dos anos 2000 e a marginalidade a que esta parcela da população é relegada. Afinal, conforme a vontade da neta, Flora e Leopoldo saem da casa do filho e vão morar em um local especializado no cuidado à terceira idade. Dóris alcança o objetivo de reaver seu quarto e apenas insinua arrependimento pelos maus-tratos aos avós, conforme verificado na última cena da personagem, na qual ela estende a mão a uma idosa que está sentada em um banco de praça.

Finalmente, no que tange às *personagens*, observa-se o seguinte: à exceção do casal de idosos Flora e Leopoldo, essencialmente amáveis, e da empregada, Zilda (Roberta Rodrigues), que encarna o estereótipo da serviçal negra, petulante, mas bem-intencionada, os demais membros da família fictícia são marcados pela ambiguidade.

Protagonista da trama sobre maus tratos aos idosos, Dóris é individualista, egoísta e cruel, mas apresenta demonstrações de humanidade e afeto, inclusive com os avós que maltrata e quem acusa, recorrentemente, de prejuízos financeiros, apesar da contribuição deles ao sustento da família. Debochada, suas declarações ácidas e preconceituosas, por vezes, soam cômicas. Além disso, a neta é uma jovem despojada e bastante sexualizada; características reforçadas pelos elementos

de caracterização da personagem, em especial pelo figurino repleto de saias curtas e blusas justas. A maquiagem leve, o corte de cabelo informal e o uso de acessórios discretos transmitem a ideia de juventude. Já a música-tema de Dóris – *Te dejo, Madrid*, canção do gênero pop-rock cantada, em espanhol, pela cantora colombiana Shakira – sintetiza as características de acidez e sensualidade da personagem.

O patriarca da família, Carlão (Marcos Caruso), é um homem solidário e de bom caráter. Entretanto, ao mesmo tempo em que trata os pais com grande afeto, dispensa à filha um tratamento ríspido, que beira o desrespeito, no qual não há espaço à compreensão das razões da jovem. Sem uma carreira profissional solidificada e incapaz de prover a família a contento, o contabilista parece descontar a frustração quanto a seus fracassos pessoais em Dóris e na esposa, Irene (Martha Merlinger). Esta, por seu turno, mostra-se, ao mesmo tempo, fútil e materialista, mas preocupada e afetuosa com toda a família, inclusive com os sogros, com relação aos quais denota, muitas vezes, desconforto e impaciência. Já o filho caçula, Carlinhos (Daniel Zettel), é um adolescente típico, virgem e que assedia a empregada. Porém, parece mais maduro e menos egocêntrico que o estereótipo dessa faixa etária. É solidário com os avós e critica o tratamento que a irmã dispensa aos dois.

Diante desse breve esboço dos perfis dos integrantes da família Souza, observa-se um protagonismo central por parte de Dóris. Porém, também se verifica que as demais personagens têm suas características realçadas quando confrontadas umas às outras. Assim, quando comparada aos avós, Dóris parece ainda mais cruel e insensível. As ofensas e maus tratos da jovem aos avós, normalmente, são desproporcionais ao motivo da discussão, como pode ser verificado nos resumos diários dos capítulos de *Mulheres Apaixonadas*, nos quais se lê, dentre outros: 1) “Dóris faz um escândalo porque Flora queima uma blusa (Anexo 2) que ela queria usar à noite (capítulo 36); 2) “Dóris se aborrece ao saber que Flora não lhe deu o recado sobre uma festa [...] reclama do mal-estar do avô e manda a avó não atender mais o telefone” (capítulo 47); 3) “Dóris estoura porque Leopoldo não sai do banheiro” (capítulo 90); e 4) “Dóris faz um escândalo, quando Flora espeta, acidentalmente, seu braço com a agulha, enquanto costura sua blusa (capítulo 169).

Além disso, enquanto Leopoldo e Flora tratam a neta com carinho e encobrem os furtos de dinheiro que ela pratica, sorrateiramente, nas economias do

avô, Dóris não tolera e debocha das consequências do envelhecimento. Em suma, a postura da jovem é marcada por um comportamento condenável e excessivo, incompatível com a real proporção dos conflitos familiares.

Em relação à irmã, Dóris, que ofende e por quem é ofendido sistematicamente, Carlinhos é mais maduro, responsável e compreensivo, principalmente com as limitações dos avós e as dificuldades financeiras do pai. Por sua vez, Carlão é preocupado e atencioso com os pais, carinhoso e companheiro com o filho, frio e impaciente com a esposa, e autoritário e inflexível com a filha, a quem chega a agredir fisicamente, expulsa de casa e, com naturalidade, manda calar a boca. Irene é complacente com a filha, incompreensiva com o marido e omissa com os problemas familiares.

Em última análise, dada a proximidade e a intensa convivência entre as personagens em questão, muitas de suas características sobressaem-se ou se amenizam quando confrontadas às dos que lhe são próximas. Dessa forma, elas são como são à medida que se assemelham ou se diferenciam de seus pares.

5.1.2.2 Inferências possíveis

Depois de analisar a *construção dramática* da trama sobre maus tratos aos idosos apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, algumas inferências tornam-se possíveis. Em termos de *enredo*, acredita-se que o dramaturgo Manoel Carlos faz uso da mesma espécie de jogo dramático observada na trama protagonizada por Raquel. Entretanto, em vez de jogar com as ideias de tradicional e novo, manipula a sensação de estranhamento, ora a evitando, ora a provocando intencionalmente. Por um lado, o contexto doméstico, inscrito tanto no espaço onde se instauravam os conflitos quanto nas inúmeras cenas de refeições em família nas quais, normalmente, tinham início as discussões provocadas por Dóris, auxiliam na eliminação do estranhamento e parecem ajudar na identificação dos telespectadores com as cenas assistidas. Por outro lado, a explicitação constante de atos de maus tratos em contextos nos quais eles parecem descabidos, contrariamente, causam estranhamento e podem chocar a audiência.

Nas entrelinhas, essa forma de narrar os conflitos pode ser interpretada como uma maneira de desnaturalizar a forma de violência em questão, que, por

vezes, invisibiliza-se no contexto da domesticidade do lar, quando, na verdade, precisa de visibilidade para ser combatida. Manoel Carlos promove essa visibilidade ao criar uma espécie de “ruído” no fluxo narrativo, verificado sempre que o teor, por vezes chocante das falas e atitudes de Dóris, rompe com o clima de tranquilidade familiar. No caso específico do *desfecho* da trama, entende-se que Manoel Carlos abriu mão do final feliz para Flora e Leopoldo em nome do realismo com que faz questão de trabalhar. Mais que isso, parece ter questionado, ainda que de forma tímida, o que realmente causa mais felicidade aos idosos: a integração à família a qualquer preço ou a tranquilidade, mesmo que longe dos familiares?

Quando ao *tempo*, não foi possível nenhuma inferência pertinente à presente análise. Já no que concerne ao *espaço*, infere-se que o predomínio do apartamento onde residem os Souza, em todas as suas referências à domesticidade e à cotidianidade, como espaço por excelência da narrativa, mostrou-se necessário ao resultado pretendido por Manoel Carlos com o já citado “jogo” de naturalização e estranhamento. Dito de outra forma, acredita-se que nenhuma outra ambientação cênica poderia traduzir com fidedignidade a ideia de convivência familiar e de local inapropriado ao conflito como o próprio lar da família em questão.

Por fim, no que compete às *personagens*, entende-se que o perfil de Dóris carrega em si as características da causa da jovem: legitimidade e realismo do ponto de vista racional, e inadequação sob a perspectiva moral. Já o casal Flora e Leopoldo parece ter o perfil estereotipado justificado na intenção de Manoel Carlos de provocar comoção e simpatia à figura dos idosos frágeis, adoentados e ternos; características essas que ajudam a legitimar a abordagem pró- terceira idade.

O outro casal, Carlão e Irene, parece personificar a situação de naturalização e banalização da violência, característica do comportamento social vigente nas últimas duas décadas, em especial. Enquanto a mulher demonstra dificuldade em se indignar e reagir aos maus tratos que a filha pratica contra os avós, o homem aparenta ter internalizado um padrão violento de relacionamento interpessoal, o qual tem como principal marca a baixa tolerância com os erros do Outro. Nesse contexto de densidade e tensão, a análise indica que cabe a Carlinhos – com sua peculiar figura de jovem sardento de cabelos ruivos e desgrehados – proporcionar leveza e comicidade a este núcleo dramático, como se verifica nas

cejas, sempre bem humoradas, em que ele tenta seduzir a empregada ou no seu estilo bonachão e piadista de ser.

5.1.2.3 Breve conclusão

Com vistas à função socioeducativa pretendida por Manoel Carlos com esta história, conclui-se que ela permite um novo olhar para uma situação tida como natural. Ao misturar familiaridade com estranhamento, o autor da telenovela pretendeu mostrar que conflitos familiares são normais e inevitáveis, mas precisam ser enfrentados de maneira correta. Assim, por meio da forma como narra a história em questão, escancara o comportamento violento de Dóris, mas também, intencionalmente ou não, mostra que uma forma de violência não pode ser justificada com outra, como fazia Carlão.

Em seu conjunto, o maior mérito socioeducativo da trama sobre maus tratos aos idosos parece estar em sua capacidade de, por meio do naturalismo e da informalidade, transportar o telespectador para a problemática vivida pelos Souza e fazer com que ele se enxergasse ou identificasse situações semelhantes em seu entorno, atentando para seu significado violento. Assim, a abordagem temática tem no aspecto formativo seu maior valor. Afinal, ao que parece, contribuiu para ampliar a visão da audiência sobre a questão da terceira idade e para ensinar que o primeiro passo para que um problema seja sanado é que ele seja reconhecido como tal.

5.1. 3 Fernanda e o problema da violência urbana

A discussão sobre o problema da violência urbana promovida pelo autor Manoel Carlos em *Mulheres Apaixonadas* tem início somente no capítulo 150, quando 75% da telenovela em questão já haviam sido exibidos. No entanto, a personagem Fernanda (Vanessa Gerbelli), protagonista da trama, é apresentada já no primeiro capítulo da história. O grande intervalo de tempo entre a apresentação da personagem e o início efetivo da abordagem temática tem a ver com as condições de produção dessa situação dramática. Condições estas que respeitam mais a questões de produção da telenovela que à sua estrutura narrativa interna.

Conforme mencionado no capítulo 2 desta dissertação, a morte de Fernanda corresponde a um evento narrativo previsto por Manoel Carlos já na idealização da obra. Isso porque a saída da personagem se mostra fundamental para um dos desdobramentos mais importantes da história central de *Mulheres Apaixonadas*: a decisão de Téo (Tony Ramos) de assumir a paternidade e a responsabilidade sobre Salete (Bruna Marquezine), filha que ele teve com a balconista morta, e a aproximação da menina com seu irmão gêmeo, Lucas (Victor Curgula). Já a opção pela causa da morte da personagem – que foi assassinada com um tiro de bala perdida, em um tiroteio entre bandidos, em pleno bairro do Leblon, na Zona Sul carioca – diz respeito à intenção do dramaturgo de empreender uma grande crítica social em sua obra de ficção. Neste caso em especial, Manoel Carlos pretendeu chamar a atenção para o avanço da violência nos grandes centros urbanos, onde a insegurança pública já não é mais uma prerrogativa das áreas periféricas e se estende também àquelas tidas como nobres.

Nesse contexto, a abordagem efetiva da temática da violência urbana decorreu da grande repercussão gerada pela cena do tiroteio que vitimou Fernanda – marcada pelo realismo e pela força dramática, segundo a imprensa especializada da época – e pela consequente disposição de Manoel Carlos em promover, dentro da telenovela, uma campanha contra a violência e a favor do desarmamento da população brasileira; iniciativa que contou com a parceria da organização não governamental *Viva Rio*, empenhada na pacificação social da capital fluminense.

5.1.3.1 Descrição e análise

Em termos de *enredo*, os últimos 53 capítulos de *Mulheres Apaixonadas* passam a narrar o engajamento de Téo, motivado pelo assassinato de Fernanda, no combate à violência urbana; situação dramática que lembra o *plot* conversão (Comparatto, 1983). Para tanto, ele conta com a ajuda, dentre outros, de Santana (Vera Holtz), professora de Geografia e ensino religioso na Escola Ribeiro Alves. Transposto para o texto ficcional, esse esforço conjunto traduz-se em cenas marcadas pelo diálogo entre ficção e realidade, como a transmissão de uma passeata real por um *Brasil sem Armas* e a reprodução de um debate escolar acerca da violência urbana, que contou com a participação de vítimas também reais do

problema, os pais de Gabriela Prado Maia, que morreu, ao ser atingida por uma bala perdida, em 25 de março de 2003 – ano da primeira exibição da telenovela em análise.

Devido ao seu caráter diferenciado, a trama, na verdade, constitui um painel do problema da falta de segurança pública e, por isso, não tem um *desfecho* propriamente dito: a história de ficção não apresentou os resultados das iniciativas nas quais Téo e Santana se envolveram. Tampouco, o problema da violência urbana recebeu, por parte da trama de ficção, uma solução. Ficaram no ar o empenho das personagens de prosseguir na luta por mais segurança pública e a expectativa das mesmas com relação à diminuição da violência urbana.

Das três tramas analisadas nesta pesquisa, a que tem como tema a violência urbana é a que mais apresenta elementos concernentes ao *tempo* da narrativa. Uma primeira explicação para essa condição está na alta perecibilidade da temática por ela abordada. Na época da primeira exibição da telenovela, a violência urbana e a criação do *Estatuto do Desarmamento* eram temas de grande repercussão na sociedade. Assim, o ritmo da narrativa de ficção precisava acompanhar o avanço do tempo real, sob pena de defasagem.

Por essa razão, falas das personagens, por exemplo, referem-se a casos de violência ocorridos no dia anterior ao capítulo ou naquela semana. O mesmo se aplica ao caso do *Estatuto do Desarmamento*: as referências das personagens a este documento acompanhavam, no tempo e no teor, o processo de elaboração e votação do mesmo, corrente à época.

Um dos mais contundentes exemplos do curto intervalo de tempo verificado entre a ocorrência de eventos reais sobre a violência e sua abordagem em *Mulheres Apaixonadas* refere-se à passeata em prol do desarmamento da população brasileira. A mobilização que ocorreu em um domingo, na capital fluminense, foi exibida, de forma parcial, na telenovela no dia seguinte, o que reduziu ao máximo possível o lapso temporal. Da mesma forma, a participação do casal Prado Maia no debate sobre violência urbana encenado na telenovela deu-se poucos meses depois do assassinato de sua filha, Gabriela, enquanto o caso ainda era repercutido pela imprensa. Por essa razão, a dimensão temporal contribuiu para conferir a referida abordagem temática um caráter documental.

Quanto ao espaço, a história de Fernanda desenvolve-se em diferentes locações, dentre as quais o hospital onde ela e Téo são internados após serem baleados no tiroteio e a Escola Ribeiro Alves, ambiente no qual a violência é um assunto recorrente. Entretanto, o espaço por excelência da discussão é a cidade do Rio de Janeiro enquanto grande centro urbano. Tanto os eventos tocantes à violência citados pelas personagens quanto os encenados na telenovela estão intimamente ligados ao espaço público, representado pelas ruas da cidade, como no caso do tiroteio e da passeata, os quais, respectivamente, deflagraram e investiram de função social o debate proposto.

A importância da cidade para a abordagem temática da violência urbana, de certa forma, credencia o Rio de Janeiro como um personagem da história. Apesar disso, além de Fernanda, protagonista, as principais *personagens* da trama são Téo e Santana. A balconista Fernanda conserva, durante todo o tempo da telenovela, características de marginalidade e invisibilidade social. Já em sua primeira aparição na trama, a jovem é apresentada como a suposta amante de Téo, a quem telefona para pedir dinheiro. Em pouco tempo, descobre-se que Fernanda, que é mãe solteira da pequena Salete, prostituiu-se no passado e está desempregada no presente.

Com o avanço da história, observa-se que a violência urbana que vitimou a comerciária representa, em última instância, a concretização das inúmeras violências que ela sofreu ao longo da vida: ao ter que se prostituir para sobreviver, engravidou de um homem que não assumiu sua responsabilidade de pai (Téo) e, ainda assim, precisou entregar a ele um dos filhos gêmeos, já que não poderia sustentar os dois. Sem emprego fixo, viveu a implorar, sem sucesso, a esse homem, rico e influente, que lhe arrumasse uma colocação no mercado de trabalho.

Além disso, foi sistematicamente extorquida por uma mãe mercenária; sofreu pelo amor não correspondido pelo pai de seus filhos e morreu sem conquistar nada além do amor da filha, Salete. Afinal, o filho, Lucas, só soube que Fernanda era a sua verdadeira mãe depois da morte dela. Em resumo, a mulher que sempre viveu à margem das oportunidades, passou pela telenovela como “a amante de Téo” e “a mãe de Salete” e saiu da história em virtude de sua morte, transformando-se apenas em uma lembrança. A caracterização da personagem, composta por roupas

escuras, maquiagem de tom pastel e cabelos ao natural, parece refletir o apagamento da personagem.

Por sua vez, Téo ganhou novas características após o assassinato de Fernanda: no início da telenovela, o músico é apresentado como um homem despreocupado e bonachão. Boêmio, é complacente com as mal-criações do filho pequeno e relapso na relação com a esposa, Helena. Após ficar à beira da morte e perder, temporariamente, os movimentos das pernas, em decorrência de ter sido baleado no mesmo tiroteio que vitimou Fernanda, Téo transforma-se em um cidadão engajado e indignado com as mazelas sociais do seu tempo, em especial o crescimento da violência. A mudança pode ser interpretada como um indicativo de amadurecimento da personagem.

Já Santana, cuja principal característica é a dependência do álcool, tem na abordagem temática da violência a oportunidade de mostrar outros atributos. Ao protagonizar cenas de debate explícito sobre a questão, ela mostra-se uma professora competente e carismática e uma cidadã engajada e consciente dos problemas sociais do país, bem como da necessidade de se posicionar frente a eles, tanto na condição de educadora como de cidadã brasileira.

5.1.3.2 Inferências possíveis

Com base no exposto no item 5.1.3, é possível inferir que a abordagem temática da violência urbana fez da trama protagonizada por Fernanda uma narrativa marcada mais pelas ideias de promoção social que pelo conteúdo ficcional agregado ao *enredo* da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Diante disso, a opção pelo uso de recursos documentais e formas de diálogo com a realidade social pode ser interpretada como uma alternativa de evitar o artificialismo que, muito provavelmente, resultaria da apropriação de mensagens informativas, de cunho pedagógico, e propagandísticas, por personagens fictícios em sua linguagem característica. Naturalizado, esse didatismo resultante da mescla entre realidade e ficção parece ter contribuído para a aceitação da discussão proposta pela telenovela por parte da audiência, conforme registra a imprensa da época.

Nesses moldes, a narrativa aqui analisada não rompe com as características fundamentais do gênero telenovelistico e acrescenta à oferta de entretenimento uma

dimensão socioeducativa, para a qual o *tempo* e o *espaço* narrativo mostraram-se capitais, uma vez que fornecem os principais subsídios à função informativa e formativa da abordagem. Tais subsídios são reelaborados no texto fictício e, para tanto, contam com a atuação das *personagens*. Estas últimas, neste caso específico, parecem ter aberto mão de parte de suas criações para se converterem em porta-vozes informais do discurso social difundido por Manoel Carlos.

5.1.3.3 Breve conclusão

Ao cruzar os dados da construção dramática com a proposta socioeducativa concebida por Manoel Carlos para a trama sobre violência urbana apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, conclui-se que a abordagem privilegia os dados de realidade em detrimento do arranjo ficcional. Porém, o faz em uma proporção que não descaracteriza e, por isso, não compromete a fruição da obra enquanto produto de entretenimento.

Ao se analisar a trajetória profissional de Manoel Carlos, tarefa empreendida no capítulo 2 desta pesquisa, constata-se que *Mulheres Apaixonadas* é paradigmática na obra do dramaturgo, pois inaugura um novo modelo de telenovela, caracterizado pela multiplicação de tramas paralelas centradas em temáticas sociais e estruturadas na forma de núcleos dramáticos independentes da intriga central e por mecanismos de diálogo com a realidade social.

Esse modelo fez-se presente nos dois títulos do dramaturgo seguintes a *Mulheres Apaixonadas* – *Páginas da Vida* e *Viver a Vida*. Além disso, colaborou para a consolidação de uma nova forma de escrever telenovelas, a qual acena para a vocação e o potencial socioeducativo desse tradicional produto da cultura de massa brasileira.

5.1.4 Conclusão da categoria

Após analisar a *construção dramática* das três tramas sobre violência apresentadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, conclui-se que todas as histórias têm como tema formas de violência que, apesar de se mostrarem relevantes na sociedade brasileira, são pouco discutidas porque naturalizadas pelas

práticas cotidianas. Por essa razão, as tramas em questão apresentam, no plano temático, aspectos de vanguarda que reverberam, no plano narrativo, como especificidades narrativas.

No plano do *enredo*, as três tramas estruturam-se a partir de situações dramáticas tradicionais, mas apresentam novos recursos narrativos. A história de Raquel, por exemplo, investe no suspense e na tensão dramática e, assim, acaba por revestir o clássico triângulo amoroso de características próprias do cinema de suspense e ação. Já a trama protagonizada por Dóris agrava o conflito baseado nas relações familiares ao apresentar uma família desarmoniosa, que parece ter internalizado e naturalizado pequenas formas de violência nas rotinas da vida doméstica.

A saga de Fernanda aparece como a mais inovadora nesse aspecto, pois narra o esforço de algumas personagens em combater a violência urbana na cidade do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que lança mão de expedientes capazes de dar uma visão documental do problema. Assim, uma simples história de conversão transforma-se em um espaço de diálogo entre ficção e realidade, entretenimento e informação.

No que se refere ao conjunto das três histórias, todas rompem com a estrutura clássica do final feliz: no primeiro caso, o desfecho é trágico; no segundo, o conceito de felicidade é posto em suspeição; no terceiro, fica a expectativa de luta pela possibilidade de um fim, preferencialmente feliz, ao problema da violência nos grandes centros urbanos.

A trama sobre violência urbana protagonizada por Fernanda também se mostra a mais inovadora quanto ao *tempo* da narrativa. Enquanto nas outras duas histórias sobre violência a dimensão temporal não se mostra um elemento narrativo relevante, na trama acerca da violência urbana, o tempo da narrativa estabelece uma relação de paridade e dependência em relação ao tempo histórico em que a telenovela foi exibida. Se, por um lado, isso torna a abordagem temática altamente perecível, por outro, reforça o caráter documental da narrativa.

Já o *espaço* narrativo é o elemento que mais possibilita variedade de uso por cada uma das três tramas. A proposta socioeducativa parece prevalecer na história sobre violência contra a mulher, que tem o ambiente escolar como diferencial. Em outra perspectiva, a aparente banalidade da violência que acontece

dentro de casa deu a tônica à trama em torno da terceira idade, que se desenvolve quase que inteiramente entre as quatro paredes de um apartamento familiar. Enquanto isso, o problema da violência urbana na capital fluminense foi abordado a partir da óptica das ruas da cidade do Rio de Janeiro.

A análise das *personagens* de cada uma das três tramas pode ser resumida em duas ideias: riqueza criativa e uniformidade. Afinal, personagens complexas e ambíguas prevalecem nos três casos: Raquel, Fred e Marcos são falíveis porque se aproximam da realidade na mesma medida em que se afastam dos estereótipos da ficção. Os membros da família Souza, mostram-se contraditórios na mesma proporção em que são humanizados. Já Fernanda, Téo e Santana desafiam o maniqueísmo, uma vez que podem ser definidos, respectivamente, como a ex-prostituta que virou mãe exemplar, o *bon-vivant* socialmente engajado, e a professora alcoólatra que preza pelo exercício da cidadania.

A partir desse breve esboço, observa-se que o dramaturgo Manoel Carlos usa os principais elementos da narrativa de televisão de forma a conquistar o interesse da audiência pelas histórias de ficção que conta em *Mulheres Apaixonadas*. Dessas possibilidades de uso, a que parece mais profícua é o jogo entre oposições binárias – romantismo e brutalidade na história sobre violência contra a mulher; familiaridade e estranhamento, na trama acerca dos maus tratos à terceira idade; ficção e realidade, na discussão em torno da violência urbana; e tradição e inovação nos três casos.

Conclui-se que, dessa forma, Manoel Carlos conquistou a atenção e a credibilidade no âmbito da audiência, as quais foram fundamentais para que, posteriormente, ele angariasse, nesse mesmo domínio, a adesão cidadã para o grande debate sobre questões sociais que empreendeu a partir das mesmas tramas e ao mesmo tempo em que se dispôs a entreter. Assim, ao fazer emergir uma dimensão atrativa e reflexiva de histórias, aparentemente, frívolas, o dramaturgo parece ter cumprido, com efeito, sua meta de conquistar público para um novo modelo de narrativa em telenovelas e, com isso, acenar como uma nova maneira de uso social desse programa de televisão; postura defendida neste trabalho como condição primeira e fundamental às possibilidades educativas não formais das obras de ficção televisiva.

5.2 SEGUNDA CATEGORIA: INFORMATIVIDADE DA ABORDAGEM TEMÁTICA

Nesta categoria, busca-se identificar a presença de informações referentes à forma de violência tematizada em cada uma das três tramas da telenovela *Mulheres Apaixonadas* analisadas pela presente pesquisa. Conforme a contribuição de Lopes (2009) a respeito do *merchandising social* em telenovelas, são consideradas informações, no caso desta análise centrada no problema da violência, dados referentes às *subcategorias*: a) causas; b) medidas de prevenção e combate; c) formas de denúncia; d) sanções aos praticantes de crimes de violência e e) dados estatísticos que deem a dimensão do problema no Brasil. A *variedade*, a *efetividade* e o *grau de explicitação* do conteúdo informativo também são avaliados.

5.2.1 Raquel e a história sobre violência contra a mulher

No que tange a esta categoria um primeiro aspecto a ser destacado na trama sobre violência contra a mulher é a escassez de cenas contendo informações nos moldes descritos anteriormente. A leitura dos resumos de cada um dos 203 capítulos inéditos da telenovela *Mulheres Apaixonadas* permitiu identificar 110 cenas sobre a temática em questão. Apenas cinco delas, todavia, podem ser caracterizadas como informativas, de acordo com a presente categoria, o que equivale a cerca de 5% do total. Além disso, destaca-se o já citado advento tardio dessa abordagem informativa.

5.2.1.1 Descrição e análise

Nenhuma das cinco cenas caracterizadas por este pesquisador como informativas fazem referência às possíveis *causas* da violência contra a mulher, como o ciúme patológico ou o uso de drogas lícitas e\ou ilícitas, por exemplo. No entanto, a opção pela não denúncia das agressões aparece, por duas vezes e *de forma implícita*, como um dos motivos que contribui para a não superação da forma de violência em questão.

Na cena em que Raquel denuncia Marcos, exibida no capítulo 192, a atriz que interpreta a delegada enfatiza que “a denúncia é o primeiro passo para evitar a

impunidade e novas agressões”. Na sequência do mesmo capítulo, o fictício médico que realiza o exame de corpo de delito na professora de educação física revela que “*muitas mulheres deixam de fazer a denúncia por constrangimento*”, mas pondera que “a denúncia é importante” porque “*intimida o agressor*”.

A partir do exame dessas duas colocações, entende-se que elas são informativas, ainda que de forma implícita, porque esclarecem que, enquanto a denúncia pode demover os agressores, o silêncio e sua consequente sensação de impunidade não denotam potencial para por fim à situação de violência.

Igualmente subjetiva e concernente à denúncia, aparece uma afirmação da vítima de violência doméstica, Raquel. Ao ser informada sobre as possíveis penas a serem aplicadas a seu ex-marido agressor, ela avalia que, diante da brandura da lei, denunciar pode “*piorar a situação*”. No entendimento da professora, o constrangimento provocado pela denúncia somado ao pouco rigor das penalidades apenas deixaria o agressor “*com mais raiva*” e, assim, tenderia a fazer com que as agressões aumentassem. Aqui, também se entende que há informatividade, pois o argumento evidencia uma relação de causa e efeito plausível e atenta para um aspecto que diz respeito a real eficácia da denúncia ante a legislação vigente.

Quando se analisa as informações quanto às *medidas de prevenção e combate* à violência contra a mulher, encontram-se dois dados principais: um ligado à necessidade da denúncia, e o outro, à importância do exame de corpo de delito.

Em uma cena que pode ser caracterizada como inaugural da discussão sobre o tema, Raquel conta a Helena que é vítima das agressões do ex-marido. A interlocutora reage, *de forma explícita*, alertando a professora que ela deve denunciar o agressor e completa que, para tanto, existem delegacias especializadas, nas quais as denúncias são feitas de forma anônima.

A informação, veiculada no capítulo 49 da telenovela, é repetida no capítulo 192. Na já citada cena em que Raquel denuncia Marcos, a delegada fictícia reforça e completa a colocação feita por Helena, também *de forma explícita*. Conforme a autoridade policial, as mulheres que sofrem violência doméstica contam com delegacias especializadas no atendimento dessa forma específica de violência. Em seguida, explica que, em uma Deam (Delegacia Especializada no Atendimento à Mulher), as denúncias de casos de agressões são feitas de forma anônima.

Na cena, observa-se ainda a intenção de informar sobre a função principal desse tipo especializado de delegacia. Segundo a atriz que interpreta a delegada, as Deams não são parciais nem sexistas. Se existe algum tipo de favorecimento às mulheres, ela afirma, ele restringe-se ao atendimento especializado (não especificado) que visa ao não constrangimento das vítimas.

Em seguida, outra cena simula a realização de um exame de corpo de delito. Na condição de advogado de Raquel, Leandro (Eduardo Lago), que acompanha a cliente, refere-se ao procedimento como “Via Crucis”. De forma explícita, a frase permite duas interpretações distintas: o termo “Via Crucis” pode sugerir caminho doloroso e penoso, em alusão às dores físicas e emocionais das mulheres agredidas. Da mesma forma, pode ser entendido como caminho longo e difícil, o que parece configurar uma crítica implícita à burocracia característica dos processos judiciais do país.

Também *de forma explícita*, duas informações principais são prestadas nesse evento narrativo: primeiramente, ao ser questionada sobre Raquel se o exame poderia ser feito por um médico particular, de confiança, o médico fictício informa que “só o IML (*Instituto Médico Legal*) é autorizado pela Justiça a realizar o procedimento”. Além disso, ele alerta a professora sobre a *necessidade de que as lesões decorrentes das agressões sejam avaliadas por um profissional da saúde*.

Sobre as *sanções aos praticantes de crimes de violência*, a delegada informa a Raquel, *de forma explícita*, na referida cena do capítulo 192, que Marcos pode ser condenado a doar cestas básicas, a prestar algum tipo de serviço comunitário (não especificado) ou a participar de grupos de psicanálise. Ao ouvir a informação, Yvone, que acompanha Raquel no momento da denúncia, indaga, em tom de indignação: “É isso que chamam de justiça”? O questionamento pode ser interpretado como uma crítica implícita à brandura da lei brasileira no caso da violência contra a mulher.

As informações e críticas acerca das penas previstas em lei para os casos de violência contra a mulher, em *Mulheres Apaixonadas*, proporcionam um momento bastante esclarecedor, observado em uma cena que foi ao ar no capítulo 108. Na ocasião, o agressor, Marcos, com a ironia e o sadismo que caracterizam a personagem, promete dar uma “aula de direito” à ex-esposa. *De forma explícita* e informal, o homem violento discorre sobre as contradições da legislação brasileira.

Por meio de suas colocações informa-se que, enquanto o crime de violência contra a mulher é passível de penas alternativas, como o pagamento de cestas básicas, a tentativa de homicídio de Raquel, que tentou desferir um tiro contra ele, alguns capítulos antes, pode render à professora cinco anos de prisão. Isso porque, conforme Marcos faz questão de sublinhar, “tentativa de homicídio é crime no Brasil”. Em seguida, Marcos informa que Fred, menor de idade, pode ser condenado à internação de até um ano em um centro de ressocialização por tê-lo ferido com um canivete, também capítulos antes.

No tocante às *formas de denúncia*, a telenovela apresenta duas cenas bastante semelhantes nas quais se observam informações sobre o funcionamento dos processos judiciais nos casos de violência contra a mulher. A primeira delas é apresentada no capítulo 192, quando Raquel denuncia o ex-marido por violentá-la. A segunda vai ao ar no penúltimo capítulo da telenovela, quando Marcos comparece à delegacia após intimação judicial expedida em razão da denúncia que Raquel fez contra ele.

Ambas as cenas se caracterizam pela *forma explícita* como as informações são passadas e por informarem, passo a passo, sobre cada etapa do processo na justiça. Assim, informa-se que: após feita a denúncia pela vítima, o agressor é intimado a depor e dá sua versão sobre o caso. As razões de denunciante e denunciado são confrontadas por um juiz, em audiência com as partes. Após análise do caso, o magistrado decide pela culpa ou inocência do agressor e, conforme essa decisão, aplica a pena que julga cabível.

No entanto, quando os esclarecimentos são feitos a Raquel, verifica-se a presença de uma informação a mais, ainda que difundida *de forma implícita*. Ao perguntar à delegada sobre o que aconteceria caso Marcos não respondesse à intimação, a autoridade responde que “eles sempre vêm”. A resposta é interpretada como informativa, pois parece caracterizar o comportamento padrão dos brasileiros denunciados por agressões contra mulheres, os quais, segundo ela, comparecem majoritariamente à justiça quando solicitado.

Por fim, a análise da subcategoria voltada aos *dados estatísticos que deem a dimensão do problema no Brasil* não encontrou nenhuma referência no conjunto das cenas analisadas.

5.2.1.2 Inferências possíveis

A partir da análise da *informatividade da abordagem* temática sobre a violência contra a mulher realizada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, infere-se que, apesar de não trazer dados estatísticos sobre essa forma de violência no Brasil e dar grande ênfase à necessidade de denúncia nesse caso, a obra oferece uma *variedade informativa* que a caracteriza como socioeducativa. Afinal, o conteúdo veiculado instrui a audiência sobre as tomadas de posição básicas necessárias à superação do problema, da denúncia à aplicação das penas previstas em lei.

A ausência de *informações estatísticas* pode ser entendida como uma medida para evitar a artificialidade de linguagem que a apropriação desses dados pelo texto ficcional poderia gerar. Já a imprecisão quanto às causas da violência contra a mulher parece se dever ao caráter polêmico e delicado que a imersão na subjetividade desviante dos agressores apresenta. Ademais, toda a abordagem caracteriza-se por uma discussão deliberadamente parcial, posto que centrada inteiramente no ponto de vista da vítima. Assim, a opção por desviar da perspectiva do agressor parece justificável.

Por seu turno, o *reforço sistemático da necessidade de se denunciar* os casos de violência contra a mulher parece estar diretamente ligado ao ideal de intervenção social efetiva por parte da telenovela. Além de representar uma atitude que depende única e exclusivamente do cidadão, a decisão por fazer uma denúncia é a tomada de posição mais imediata pela qual se tem a impressão mais nítida de influência social da novela de televisão no caso em questão.

A respeito da diferenciação entre informações *explícitas e implícitas*, a análise leva a inferir que, de maneira geral, são apresentadas de forma direta as informações cujas fontes remetem a terceiros (a atriz que interpreta a delegada, por exemplo, reproduz informações da polícia civil), ao passo que as colocações feitas indiretamente representam, em maioria, opiniões do dramaturgo Manoel Carlos (como no caso da morosidade da justiça). Tal estratégia é entendida como um mecanismo que protege o dramaturgo e a emissora de possíveis sanções legais ocasionadas pela difusão de informações inverídicas ou que induzam ao erro. Dito de outra forma, as informações sobre a violência contra a mulher apresentadas de forma explícita e deliberada em *Mulheres Apaixonadas* têm a chancela de agentes

oficiais, como a polícia e o Ministério da Justiça. Caso elas mostrem-se incorretas ou improcedentes, o erro é, automaticamente, reportado à fonte primeira. Dessa forma, a telenovela, no máximo, replica erros produzidos por terceiros.

Em outra direção, o conteúdo opinativo veiculado é de responsabilidade tanto do autor quanto da emissora que respondem pelo programa. Contudo, ao se retomar as contribuições de Umberto Eco, expressas do capítulo 1 deste trabalho, lembra-se que, conforme o autor, as consequências oriundas de opiniões manifestadas em programas de ficção televisiva são de difícil detecção e raramente produzem implicações legais, a despeito de sua representatividade e alcance social.

Finalmente, pondera-se que alguns dados fogem a esta diferenciação esquemática e são apresentados como informações em sentido estrito que, apesar de não conterem teor opinativo, são manifestadas de forma implícita. É o caso da passagem que dá a entender que a maioria das pessoas intimadas a comparecer à Deam, após ser denunciada por violência contra a mulher, atende ao chamado da justiça. A presente análise não encontrou uma justificativa clara para a opção pela referência indireta. Porém, avalia-se que, em casos como este, a informatividade é avalizada por fonte indeterminada, mas existente e crível.

Afinal, conforme declaração de Vandysardt, em entrevista apresentada no terceiro capítulo deste trabalho (Anexo 3), toda inserção de temática socioeducativa em telenovelas da Rede Globo conta com suporte de consultoria especializada. Assim, a procedência dos conteúdos socioeducativos difundidos pelos programas de teleficção da emissora aparece como legitimamente assegurada, independentemente da forma como estes são apresentados.

5.2.1.3 Breve conclusão

Diante do exposto até aqui, conclui-se que, apesar da escassez quantitativa e do advento tardio, as informações sobre a violência contra a mulher divulgadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* configuram uma dimensão socioeducativa à trama porque munem o público telespectador dos conhecimentos básicos indispensáveis à tomada de posição frente ao problema. Ademais, entende-se que a carga informativa e a maneira como ela foi equacionada guardam em si a preocupação de não descaracterizar a produção televisiva em questão, que é uma

telenovela e, portanto, voltada ao entretenimento e a criação. Nessas condições, qualquer investida socioeducativa por parte da obra corresponde à opção deliberada de seus produtores, não havendo nenhuma obrigatoriedade de veiculação sistemática ou institucionalizada de informações.

Soma-se a isso o fato de que, na época da primeira exibição da referida telenovela, a proposição de debates de temáticas sociais por programas desse gênero não gozava do prestígio e da regularidade observados na atualidade. Por conta disso e do grande número de questões de interesse público abordadas, entende-se que *Mulheres Apaixonadas*, aliás, foi determinante à experimentação dessa vocação socioeducativa adotada pelas novelas de televisão nos últimos anos. Assim, a investida social da obra de ficção foi prudente. Do contrário, Manoel Carlos poderia comprometer a função básica da novela de televisão: a obtenção de índices satisfatórios de audiência.

5.2.2 Dóris e o caso de maus tratos aos idosos

A exemplo do que se pode constatar a partir da análise da *informatividade* da trama sobre violência contra a mulher, a abordagem dos maus tratos à terceira idade na telenovela *Mulheres Apaixonadas* também apresenta escassez de informações a respeito do tema. Do total de 66 cenas referentes ao assunto selecionadas para exame, apenas três atendem aos critérios de informatividade estabelecidos neste estudo, o que equivale 5%. Todavia, ao contrário do observado na trama anterior, no presente caso, tais cenas não se concentram em um segmento específico da história. Diferentemente, são distribuídas ao longo da narrativa.

5.2.2.1 Descrição e análise

No que compete às *causas* da forma de violência em questão, a abordagem feita pela telenovela não é específica. Pela análise da amostragem, observa-se que, *de forma implícita*, a justificativa para os maus tratos aos idosos parece residir na intolerância e impaciência quanto às debilidades que o avanço da idade provoca. Tal interpretação pode ser obtida com base nas constantes queixas de Dóris sobre os “problemas” causados pelos avós.

O mesmo se aplica a uma cena concernente ao núcleo de personagens da Escola Ribeiro Alves: durante a aula de geografia, a professora Santana fala sobre os idosos, público-alvo da *Campanha da Fraternidade* daquele ano. Sob o argumento de que, “entra ano e sai ano, e os idosos continuam enfrentando dificuldades físicas e psicológicas”, a educadora propõe à turma do 3º ano do ensino médio uma atividade por meio da qual eles vivenciem essas dificuldades. Diante da resistência de parte dos estudantes, Santana passa a fazer questionamentos acerca do preconceito com a terceira idade. Então, a jovem Marcinha (Pitty Webbo), personagem caracterizada pela doçura, afirma que sua avó paterna é saudável e espirituosa. Porém, admite que a falta de agilidade e a perda parcial de audição apresentadas pela idosa a irritam.

Quanto às *medidas de prevenção e combate* dos maus tratos a essa parcela da população, a telenovela destaca duas iniciativas governamentais: o *Disque Idoso* e o *Estatuto do Idoso*. O primeiro – um serviço nacional de atendimento telefônico que orienta sobre qualquer assunto relacionado aos direitos das pessoas com idade a partir dos 60 anos – também representa a única referência a *formas de denúncia* de casos de violência contra indivíduos situados nessa faixa etária. Já o segundo – um instrumento legal que assegura uma série de direitos à chamada terceira idade – corresponde à única menção sobre punição a crimes contra os idosos, a qual pode variar de um a quatro anos de prisão, conforme o potencial ofensivo da conduta criminosa, informação que é mal contextualizada, como poderá ser observado no decorrer desta pesquisa (Anexo 2).

A cena que alude ao *Estatuto do Idoso* mostra-se mais opinativa que informativa. Ao falar do documento aos avós, Carlinhos afirma que “o Estatuto é importante porque ele impõe”. Contudo, Flora declara que considera “um absurdo um país ter que ditar regras para obrigar as pessoas a respeitar os idosos”. Além disso, a idosa pondera que: “se nós vivêssemos num país onde uns respeitasse os outros, não haveria a necessidade de os deputados *perderem tempo com uma coisa dessas*. O neto responde que, “infelizmente”, eles não moram “na Suíça”. Já o avô, Leopoldo, também idoso, limita-se a dizer que o instrumento legal em questão “é uma iniciativa louvável”.

Nesse contexto, observa-se que, independentemente da orientação mais opinativa ou mais informativa, todas as mensagens, à exceção daquela que cita a

Suíça, são transmitidas *de forma explícita*. Contrariamente, a comparação crítica entre Brasil e Suíça é articulada *de forma implícita*, uma vez que não são mencionados os atributos que diferenciam os dois países no tratamento aos idosos, o que compromete, inclusive, o entendimento da crítica manifestada. Por fim, registra-se que a análise da subcategoria voltada aos *dados estatísticos que deem a dimensão do problema no Brasil*, não encontrou, no que tange aos maus tratos aos idosos, nenhuma ocorrência de informação no material analisado.

5.2.2.2 Inferências possíveis

O trabalho de análise *da informatividade contida na abordagem temática* dos maus tratos aos idosos realizada pela telenovela em exame permite inferir o que segue: apesar de não se observar informatividade explícita quanto às possíveis *causas* do problema em questão e não fornecer nenhum *dado estatístico* a respeito da ocorrência do mesmo no Brasil, a trama apresenta a *variedade temática* que, de acordo com os critérios estabelecidos nesta pesquisa, torna a abordagem do tema da violência socioeducativa. Isso porque a telenovela instrui a contento sobre a quem recorrer em caso de maus tratos. Ainda assim, registra-se o entendimento de uma *ênfase na questão da denúncia e das penalizações* à prática criminosa discutida.

Assim como no caso da trama sobre violência contra a mulher, infere-se que a ausência de informações estatísticas está ligada ao não rompimento da linguagem característica da telenovela. Além disso, acredita-se que a falta de informações desse gênero deixa de reforçar, mas não invalida a proposta informativa. O entendimento é semelhante quando se interpreta a subcategoria “*causas*”, que parecem ter sido relegadas ao segundo plano em nome da ênfase às consequências, eixo dramático principal da trama.

Sobre o destaque dado às *formas de denúncia e às penas previstas* no caso de violência em questão, infere-se que, com ele, Manoel Carlos objetivou dar visibilidade a duas iniciativas governamentais criadas na época em que a telenovela em análise foi exibida. Em suma, a preferência pelos aspectos reparadores e punitivos parece estar ligada ao ideal de fazer propaganda das políticas públicas para a terceira idade vigentes à época.

Por fim, a mescla entre mensagens de teor informativo e opinativo e as *formas implícitas ou explícitas* de divulgá-las parecem estar diretamente ligadas. Com base no que foi analisado, é possível inferir que a predominância de conteúdo explícito deve-se ao teor essencialmente opinativo do mesmo. Afinal, conforme já mencionado no decorrer da presente análise, a menor incidência de implicações sobre as mensagens opinativas que informativas veiculadas em programas de ficção televisiva tende a propiciar uma tomada de posições ideológicas mais frequente por parte dos produtores das obras.

Especificamente neste caso, esse posicionamento parece maior uma vez que a opção pela abordagem temática foi ditada por uma experiência pessoal do dramaturgo Manoel Carlos, conforme pode ser verificado no capítulo 2 deste trabalho. Quanto à única ocorrência de crítica implícita no material examinado, o trabalho analítico não permitiu nenhuma inferência.

5.2.2.3 Breve conclusão

A partir do trabalho analítico e inferencial acima descrito, conclui-se que a abordagem temática sobre os maus tratos aos idosos apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* comporta uma dimensão socioeducativa que, no entanto, aproxima-se do limiar mínimo aceitável pelos critérios utilizados nesta pesquisa. Contribuem para tanto o número reduzido das mensagens de caráter informativo, em sentido estrito, verificado no decorrer da obra; a considerável prevalência das cenas de embate entre a família protagonista dessa trama sobre os momentos de debate a respeito do problema social em questão; e a ênfase nos aspectos coercitivos e punitivos em detrimento das medidas preventivas a ele referentes.

Sem incorrer sobre juízos de valor nem desqualificar o trabalho desenvolvido por Manoel Carlos, entende-se que o panorama acima descrito resulta de uma opção deliberada do dramaturgo. Afinal, o conteúdo das cenas analisadas apresenta-se em consonância ao tratamento dramático que perpassou toda a história de conflitos entre Dóris e seus avós. Dessa forma, avalia-se que Manoel Carlos preteriu as mensagens informativas para empreender uma ampla crítica ao processo de naturalização e banalização da violência dentro dos lares brasileiros,

conforme atestam as referidas cenas, e, assim, provocar a sensação de estranhamento dessa problemática a enfrentar.

5.2.3 Fernanda e o problema da violência urbana

Das três tramas sobre violência apresentadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* analisadas neste trabalho, a que foca na questão da violência urbana aparece como a mais *informativa*, segundo os critérios que balizam essa investigação. Das 16 cenas examinadas, quatro informam, em certo grau, sobre a situação de violência em questão. Em termos percentuais, o índice de 25% é, proporcionalmente, cinco vezes maior que o registrado pelas outras duas histórias analisadas de acordo com a mesma categoria.

Entretanto, em números absolutos, o volume de quatro cenas mostra-se proporcional ao conteúdo informativo observado na trama sobre violência contra a mulher e na história acerca dos maus tratos aos idosos, que são, respectivamente, de cinco e três cenas. Quanto à distribuição, as mensagens concernentes à violência urbana são apresentadas entre o 150º e o 203º capítulos, ou seja, nos momentos finais da telenovela.

5.2.3.1 Descrição e análise

Com base na análise de cada uma dessas quatro cenas, observa-se que o uso de armas pela sociedade civil aparece como a principal *causa* da violência nos grandes centros urbanos, na obra de ficção, representados pela cidade do Rio de Janeiro. A *abordagem dessa temática* na telenovela tem início com uma cena na qual policiais *trocaram tiros* com bandidos durante uma perseguição. Na tentativa de fuga, os criminosos assaltam, *à mão armada*, alguns motoristas. É no decorrer dessa ação que Fernanda e Téo são atingidos por *balas perdidas*.

Logo na sequência, alguns personagens do condomínio situado no bairro do Leblon, onde acontece o tiroteio, comentam o fato e discorrem sobre a falta de segurança no local. Durante a cena, dois meninos, cuja caracterização dá a entender que são moradores da periferia, simulam uma *troca de tiros, com armas de brinquedo*. A terceira cena corresponde à reprodução, na obra fictícia, da passeata

Brasil sem Armas, realizada na capital fluminense em 14 de setembro de 2003 e parcialmente exibida pela telenovela no capítulo do dia seguinte. As imagens da manifestação, da qual participaram muitos dos atores do elenco de *Mulheres Apaixonadas*, mostravam, por meio de informações visuais contidas em cartazes, faixas e camisetas usadas pelos manifestantes, a reivindicação de desarmar a população do país.

Já na quarta cena, que simula um debate escolar, os alunos do 3º ano do ensino médio da escola que serve de cenário à trama discutem a questão do desarmamento (Anexo 2).

A sequência apresenta declarações como “hoje em dia, tem arma de fogo na mão de todo mundo. Tem até adolescente armado”; “tá mais que provado que, em um caso de roubo ou assalto, as pessoas armadas correm muitos mais riscos de serem assassinadas do que as pessoas desarmadas” e “tem que desarmar”. A única referência contrária ao desarmamento é feita por Paulinha (Ana Roberta Gualda), personagem rejeitada pelo público por se mostrar venal e preconceituosa. Durante, a atividade escolar fictícia, a aluna limita-se a declarar que “as pessoas têm direito de se defender”, opinião que é desconsiderada pelos debatedores, incluindo a professora. Em seguida, outra aluna, Clara (Alinne Moraes) – cuja condição de homossexual rejeitada pela mãe parece comover os telespectadores, conforme mostra a repercussão da telenovela na época – faz divulgação da já citada passeata *Brasil sem armas*.

Ao caracterizar o desarmamento da sociedade civil como um imperativo à redução da violência urbana, entende-se que a cena em questão informa também sobre as *medidas de prevenção e combate* ao problema. O mesmo parece aplicar-se ao conteúdo abordado a partir da participação de dois atores sociais reais, o casal Cleyde e Santiago Prado Maia, que é inserido na discussão promovida pela telenovela no papel de pais de uma vítima de violência – a estudante Gabriela Prado Maia, assassinada por uma bala perdida em uma estação de metrô no bairro da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, em 25 de março de 2003, quando tinha 14 anos de idade.

Ao recebê-los, a educadora afirma que “é preciso que o Brasil inteiro olhe bem pra eles e que, de Brasília e dos congressistas, venha um olhar mais atento, *agora que se espera que eles votem pelo desarmamento*”. Vestido com uma

camiseta da campanha contra a impunidade, que encamparam após a tragédia, assim como a esposa, o pai da vítima fala sobre o *site* que ambos criaram para o projeto. Por meio da internet, tinha-se o objetivo de divulgar uma emenda popular que propunha alterações no Código Penal Brasileiro, principalmente no disposto sobre os casos de crime contra a vida, e recolher um milhão de assinaturas de cidadãos brasileiros, número necessário para que o material fosse apreciado pelo Congresso Nacional. A cena termina com a divulgação do referido site – www.gabrielasoudapaz.org – consultado durante a produção desta pesquisa.

A partir da análise das cenas descritas, entende-se que a abordagem temática da violência urbana realizada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, predominantemente *de forma explícita*, não oferece informatividade quanto à *sanção aos praticantes de crimes de violência, formas de denúncia, e dados estatísticos que deem a dimensão do problema no Brasil* e privilegia aspectos *causais e preventivos* ligados a esse problema social.

5.2.3.2 Inferências possíveis

Nesses termos, infere-se que o conteúdo em análise é apenas parcialmente socioeducativo, pois não apresenta a *variedade temática* estabelecida nesta análise. Além disso, entende-se que a parcialidade que caracteriza a abordagem temática da violência urbana deve-se à intenção de Manoel Carlos em fazer apologia à campanha pelo desarmamento, em voga durante o período da primeira exibição da telenovela. Tal intenção parece reforçada tanto pela maior ocorrência de mensagens nesse sentido quanto pela veiculação da frase: “É preciso que o Brasil inteiro olhe bem pra eles [pais de uma vítima da violência urbana] e que, de Brasília e dos congressistas, venha um olhar mais atento, *agora que se espera que eles votem pelo desarmamento*”. A partir dela, infere-se que, o dramaturgo credita a posição pró-desarmamento manifestada pela personagem Santana à sociedade brasileira como um todo.

Outra inferência possível diz respeito à prevalência do conteúdo de caráter opinativo sobre o informativo. Denotado pela total incidência de informações repassadas à audiência *de forma explícita*, essa tomada de posição deliberada parece decorrer da tônica crítica, e, portanto, opinativa, que o novelista imprime à

obra. Ademais, essa parcialidade parece estar ligada à decisão da Rede Globo de Televisão, que, indiretamente, mostrou apoiar a chamada “campanha do desarmamento”, conforme poderá ser observado posteriormente.

5.2.3.3 Breve conclusão

A partir da análise do material ficcional das seis cenas selecionados para exame, conclui-se que a abordagem temática da violência urbana nos grandes centros nacionais pela telenovela em questão é informativa unicamente quanto a um dos aspectos concernentes à problemática: o uso indiscriminado de armamento pela população brasileira. Por essa razão, a discussão proposta pela obra de ficção não oferece elementos para um debate social consistente e plural.

Todavia, essa condição parece respeitar a uma opção do autor proponente, o qual indica, ao mesmo tempo, manifestar sua posição pessoal acerca da questão e responder a uma contingência institucional, uma vez que essa posição não só coincide como também endossa o alinhamento ideológico da emissora para a qual ele trabalha.

Apesar disso, acredita-se que a tematização apresentada pela telenovela teve o mérito de dar ampla visibilidade ao ponto de vista escolhido, o qual representava um dos assuntos de maior relevância e interesse públicos quando da exibição inaugural da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Da mesma forma, entende-se que o caráter parcial da abordagem não fere a intencionalidade socioeducativa que a gerou nem configura desinformação ou excesso de opinião, pois a função social da telenovela é uma consequência e não uma condição desse produto midiático de entretenimento.

5.2.4 Conclusão da categoria

O trabalho de análise da *informatividade* contida nas três tramas sobre violência apresentadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* permite concluir que todas as histórias comportam uma dimensão socioeducativa gradualmente distinta. Da mesma forma, observa-se que as diferenças inscritas nessas três construções

divergem quanto a causas e consequências e, por essa razão, materializam-se na forma de especificidades narrativas situadas no campo da opção estética e formal.

No que se refere ao plano das *causas* de cada uma das três formas de violência retratadas pela telenovela e em estudo na presente pesquisa, o cenário é de divisão: enquanto as histórias de violência contra a mulher e maus tratos aos idosos não expõem aspectos causais de forma clara e direta e optam pelo teor implícito de mensagens subjetivas, o caso da violência urbana investe na denúncia do fator eleito como a principal causa do problema: o uso livre e indiscriminado de armas pela população civil. Nesse contexto, as duas posturas evidenciam, na verdade, a natureza e os propósitos de cada abordagem, que se mostra informativa porque instrutiva na primeira trama, opinativa posto que proativa na segunda, e opinativa, pois formativa na terceira.

Consequentemente, as *medidas de prevenção e combate* difundidas pelo conteúdo ficcional também são apresentadas e manejadas de formas diferenciadas. No caso da violência doméstica, o incentivo à denúncia às agressões e a busca por ajuda especializada aparecem como auxiliares na resolução de um problema e remetem à ideia de promoção social. Diferentemente, nos casos de violência contra os idosos e nos grandes centros, a telenovela exorta os telespectadores a tomadas de posição que, antes, promovem iniciativas políticas marcadas pelo viés institucional e discurso ideológico, das quais os resultados sociais são consequências a se propagandear. O mesmo se verifica nas informações a respeito de *como denunciar* tais situações de violência.

O tratamento dado às informações sobre *sanção aos praticantes de crimes violentos* é marcado pelo tom de crítica social, mas somente se mostra relevante no que compete à violência doméstica. Na trama envolvendo idosos, tal informação é acrítica e pouco abordada. Na história de violência urbana, ela não é contemplada. Dessa forma, reitera-se a opinião sobre a natureza informativa mais acentuada da primeira trama e parece se justificar o título de “mais educativa da telenovela”, que ela recebeu à época em que foi apresentada pela primeira vez, após pesquisas de opinião.

Por seu turno, a opção pelo não uso de *dados estatísticos* verificada nas três tramas indica não só uma preocupação que parece remeter a questões de linguagem como também assinala uma primeira característica da pretensa função

socioeducativa da telenovela *Mulheres Apaixonadas*: seu tratamento secundário e contextual. Afinal, ao preterir o conteúdo em favor da forma, entende-se que Manoel Carlos mantém o foco no fazer artístico, voltado ao entretenimento e, comprometido primeiramente com o sucesso da obra enquanto produto de ficção, uma segunda característica do fenômeno em questão.

Em terceiro lugar, conclui-se que a principal diferença apresentada por cada uma das três tramas ora analisadas encontra-se na forma como cada uma foi projetada e executada. Idealizada para dar visibilidade a um assunto cuja relevância é obscurecida pela condição de tabu, a história da violência contra a mulher permite vislumbrar uma estruturação que Almeida (2011) chama de vertical. Por meio dela, a temática é abordada como *um dos elementos*, ainda que o principal, de uma situação dramática galgada na ficção e no melodrama. Em outras palavras, a saga de Raquel é *marcada* pela violência.

Em outra direção, o problema da violência urbana estrutura-se horizontalmente. A partir das informações a respeito do processo produtivo dessa trama e das inferências a que se chegou pela presente análise, observa-se que são a valorização circunstancial da temática e a possibilidade de promoção ideológica de alguns dos elementos nela envolvidos que *ditam o ritmo e a conformação da narrativa*. Assim, é a realidade violenta que *determina* o destino de Fernanda na ficção.

No cruzamento dessas duas formas de abordagem, situam-se Dóris e os maus tratos que pratica contra seus avós idosos. Afinal, se é a intenção deliberada dramaturgo que o leva a partilhar com a audiência uma questão que faz parte de seu repertório individual de preocupações, por outro lado, o contexto em torno da trama, representado pela criação e votação do *Estatuto do Idoso* reverbera no texto ficcional e redundando em uma forma de retroalimentação entre ficção e realidade. Dito de outra forma, as personagens Flora e Leopoldo surgem antes na agenda midiática, mas *se ligam* a um terceiro agente midiático que lhes é posterior.

Com isso e por isso, conclui-se que as três tramas igualam-se quanto ao fato de terem oportunizado experiências socioeducativas, efetivas e institucionalizadas em diferentes graus, conforme as inferências assinalam. Afinal, todas alcançaram êxito em seus objetivos de dar maior visibilidade a temas polêmicos e obscurecidos e oferecer, sem negar o entretenimento, momentos de reflexão e debate às famílias

brasileiras, inclusive àquelas historicamente alijadas das discussões acerca da vida nacional.

5.3 TERCEIRA CATEGORIA: DIÁLOGO COM A REALIDADE

Esta categoria tem como finalidade principal registrar e analisar a ocorrência de cenas que denotem o *diálogo entre a ficção* (representada pelas tramas de violência da telenovela *Mulheres Apaixonadas*) e a *realidade social* do ano de 2003, quando a obra foi apresentada pela primeira vez. O trabalho analítico ancora-se nas *subcategorias*: 1) menção a fatos, pessoas ou dados reais ligados ao tema da violência; 2) presença de atores sociais reais que, na trama fictícia, conservem sua identidade e exerçam o mesmo papel desempenhado na realidade; e 3) reprodução, nas cenas da trama, de eventos reais ligados à violência ocorridos à época.

Tem-se como objetivo observar se essa aproximação entre ficção e realidade responde a quatro *condições*: 1) o reforço da existência do problema da violência e a urgência em combatê-lo; 2) a ratificação do posicionamento apresentado pela telenovela acerca do tema; 3) à contemplação de diferentes pontos de vista sobre a questão da violência; e 4) a validade das mensagens quando da reapresentação da telenovela, entre os anos de 2008 e 2009.

5.3.1 Raquel e a história sobre violência contra a mulher

Ao se analisar a trama sobre violência contra a mulher, três eventos dramáticos que podem ser caracterizados como formas de “diálogo entre ficção e realidade” foram encontrados. Eles estavam presentes em duas cenas distintas de *Mulheres Apaixonadas*, sendo que dois desses eventos foram apresentados em uma mesma cena. Nenhum dos três repetiu-se ao longo da história.

Os três eventos em questão dizem respeito exclusivamente à *menção a dados da realidade social da época*. Assim, não se observou a presença de atores sociais nem a reprodução de acontecimentos reais no decurso da trama.

5.3.1.1 Descrição e análise

Dois desses eventos denominados de “diálogo entre ficção e realidade” foram apresentados no capítulo 192, que exibiu a cena da denúncia de Raquel contra Marcos. Na ocasião, mencionou-se a existência da Deam (Delegacia Especializada no Atendimento à Mulher), componente da estrutura da Polícia Civil, que deve:

Realizar ações de prevenção, apuração, investigação e enquadramento legal. Entre as ações, cabe citar: registro de Boletim de Ocorrência e do termo de representação, solicitação ao juiz das medidas protetivas de urgência nos casos de violência doméstica contra as mulheres (PALÁCIO DO PLANALTO, 2012).

Na sequência, mencionou-se o Ciam (Centro Integrado de Atendimento à Mulher), que presta atendimento a mulheres em situação de violência e discriminação. Trata-se de um órgão do Governo do Estado do Rio de Janeiro, onde se passa a história de Raquel. No Ciam,

As equipes são formadas por assistentes sociais, advogadas e psicólogas, que atuam no enfrentamento da violência contra a mulher, por meio de ações que envolvem atendimento e acompanhamento dos casos com apoio e orientação permanente às usuárias. Os CIAMs trabalham em conjunto com as redes de atendimento locais (coordenadorias, centros de referência, delegacias, defensoria pública, judiciário, polícia e organizações da sociedade civil). Os atendimentos podem ser feitos em dois endereços, um no centro do Rio e outro na baixada fluminense (GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2012).

Em uma direção diferente, outra cena faz menção a um acontecimento real popularizado pela mídia como o caso “Escola Base”. Ao conversar com o aluno Fred sobre as implicações éticas e legais de uma possível denúncia de Marcos, que entende a relação de sua ex-mulher com o estudante como um caso de assédio sexual, Helena, a diretora da fictícia Escola Ribeiro Alves, onde se desenrola parte da trama sobre violência contra a mulher, relembra que

Em março de 1994, a imprensa publicou reportagens sobre seis pessoas que estariam envolvidas no abuso sexual de crianças, alunas da Escola Base, localizada no Bairro da Aclimação, em São Paulo. Jornais, revistas, emissoras de rádio e de tevê basearam-se em fontes oficiais - polícia e laudos médicos - e em depoimentos de pais de alunos. Tratava-se de um erro. Quando foi descoberto, a escola já havia sido depredada, os donos estavam falidos e eram ameaçados de morte em telefonemas anônimos (PORTAL TERRA, 2012).

Por entender que esta última passagem diz respeito ao romance entre aluno e professora e não fundamentalmente à situação de violência doméstica, da qual o relacionamento é apenas um agravante, a análise da presente categoria incide exclusivamente sobre os dois eventos dramáticos citados inicialmente. A partir da análise daqueles, entende-se que as duas formas de diálogo entre ficção e realidade em questão cumprem o objetivo de *reforçar a existência do problema social da violência e alertar sobre a urgência de seu combate*. Afinal, a telenovela torna pública a existência de uma rede de proteção e apoio à mulher vítima de violência doméstica, em âmbito federal e da competência do Estado. Tal aparelhamento estatal parece justificar-se pela amplitude do problema da violência contra a mulher no Brasil, cuja recorrência e relevância redundariam em formas de atenção específicas e especializadas. Além disso, ao divulgar um serviço protetivo exclusivo às mulheres fluminenses, a telenovela, paralelamente, dá visibilidade a essa iniciativa específica de combate ao problema e atenta para a pertinência e necessidade de ações dessa natureza em face à condição histórica de vulnerabilidade da mulher brasileira.

No que tange ao *reforço do posicionamento da obra de ficção com relação ao tema em questão*, entende que o vínculo do conteúdo difundido pela telenovela com as iniciativas de natureza governamental denota que a telenovela propaga o discurso oficial da Polícia Civil Brasileira e do Estado do Rio de Janeiro. Desta forma, entende-se que o diálogo da ficção com a realidade dá-se no sentido de propalar e praticar o ajustamento às leis do país.

Quanto aos *pontos de vista contemplados*, observa-se a sustentação exclusiva nesses discursos oficiais. Aqueles que poderiam se pronunciar a respeito da burocracia e das reais condições de operação do Poder Judiciário brasileiro, no que tange a legislação sobre crimes de violência, não são inseridos na discussão. O mesmo se aplica à discussão em torno dos distúrbios comportamentais dos agressores, que são tratados apenas como casos de polícia e não tem sua possível dimensão patológica, enquanto problema de saúde mental, sequer cogitada. Por tudo, isso, entende-se que o conteúdo não é plural e, sim, unilateral.

Já no que se refere à validade das mensagens quando da reapresentação da telenovela, entre os anos de 2008 e 2009, observa-se que ela é mantida, visto que as ações destacadas caracterizam-se pelo trabalho permanente e continuado e

permanecem passíveis de obscurecimento em decorrência do pouco espaço dado à discussão sobre violência doméstica na sociedade como um todo e na mídia, em especial.

5.3.1.2 Inferências possíveis

A partir disso, é possível inferir que tanto o uso de expedientes que visam ao diálogo entre ficção e realidade, em dados momentos, quanto a opção por preteri-los em outros reflete as características fundamentais da abordagem temática da violência contra a mulher em *Mulheres Apaixonadas*. Assim, a *menção* à Deam (Delegacia Especializada no Atendimento à Mulher) e ao Ciam (Centro Integrado de Atendimento à Mulher), está de acordo com a intenção do autor Manoel Carlos de dar visibilidade à obscurecida questão da violência doméstica e das iniciativas ligadas a ela, igualmente encobertas em virtude da condição de tabu dessa forma de violência.

De maneira análoga, a ausência de elementos de realidade que façam referência, por exemplo, a ações voltadas à recuperação e ao ajustamento de conduta dos praticantes de agressões contra a mulher, ou ainda, aos fatores implicados na morosidade da justiça e na inadequação das leis, no caso da violência doméstica, reforçam o protagonismo do ponto de vista da vítima e o consequente apelo protetivo da abordagem em questão. No que concerne à filiação desse conteúdo híbrido aos discursos oficiais, entende-se que a mesma representa uma contingência da função socioeducativa buscada e não denota apropriação de ordem ideológica. Já sobre a validade das mensagens, infere-se que elas não perdem informatividade e potencial de intervenção social quando reapresentadas mais de cinco anos mais tarde.

5.3.1.3 Breve conclusão

Com base na análise e inferências acerca das ocorrências de “diálogo entre ficção e realidade” observadas na abordagem temática da violência contra a mulher apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, é possível concluir que a inserção de dados de realidade no texto ficcional serve exclusivamente à prestação

de informações necessárias ao cumprimento da função socioeducativa buscada por essa trama.

Desse modo, não se interpreta esse expediente como detentor de efeitos narrativos e estéticos que atrairiam uma maior atenção do público telespectador à discussão estabelecida pela obra de ficção. Pelo contrário, entende-se que a falta de tratamento expressivo nas cenas referentes a tal discussão poderiam vir a diminuir essa atratividade e, por consequência, o interesse da audiência sobre as informações difundidas. Nesses termos, conclui-se que a forma de diálogo analisada nesta categoria cumpre uma função essencialmente referencial de cunho informativo e, dada a natureza dessas informações, apresenta baixa perecibilidade.

5.3. 2 Dóris e o caso de maus tratos aos idosos

A trama que tem como tema os maus tratos aos idosos lança mão de duas formas de diálogo entre ficção e realidade: *a menção a dados da realidade social da época e a presença de atores sociais reais que, na trama fictícia, conservam sua identidade e exercem o mesmo papel desempenhado na realidade*. A primeira se refere à *Campanha da Fraternidade 2003*, ao *Estatuto do Idoso* e ao *Disque idoso*. A segunda remete ao *Retiro dos Artistas*. Em um total de quatro, essas ocorrências não se repetem ao longo da trama e estão inseridas cada uma em uma cena distinta.

5.3.2.1 Descrição e análise

Em uma cena que reproduz a aula de geografia da professora Santana, na Escola Ribeiro Alves, a docente, que também ministra aulas de ensino religioso, menciona a *Campanha da Fraternidade* de 2003.

Maior ação da solidariedade do mundo cristão, a *Campanha da Fraternidade* é uma atividade ampla de evangelização que ajuda a concretizar na prática, a transformação da sociedade a partir de um problema específico, que exige a participação de todos na sua solução [...] Os temas escolhidos são sempre aspectos da realidade sócio-econômico-política do país, marcada pela injustiça, pela exclusão, por índices sempre mais altos de miséria (CATEQUISAR, 2012).

Outras duas cenas, protagonizadas pelo casal de idosos, Flora e Leopoldo, e por seu neto, Carlinhos, menciona o *Estatuto do Idoso* e o *Disque Idoso*, serviço previsto pelo documento. Projeto de autoria do senador Paulo Paim (PT/RS), o *Estatuto do Idoso* foi aprovado pelo Congresso Nacional em setembro de 2003, após sete meses de tramitação, quando a telenovela *Mulheres Apaixonadas* contava com cerca de 30 capítulos a serem exibidos. A lei, que foi sancionada pelo então presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em outubro – mês marcado pelo desfecho da obra de ficção –, amplia os direitos dos cidadãos com idade a partir de 60 anos e institui penas severas a quem desrespeitar, de alguma forma, a chamada terceira idade.

O *Estatuto do Idoso* dispõe sobre diversas áreas, como: saúde; habitação; trabalho; transporte coletivo; além de lazer cultura e esporte. No caso específico de violência e abandono, a lei estabelece que

Nenhum idoso poderá ser objeto de negligência, discriminação, violência, crueldade ou opressão. Quem discriminar o idoso, impedindo ou dificultando seu acesso a operações bancárias, aos meios de transporte ou a qualquer outro meio de exercer sua cidadania pode ser condenado e a pena varia de seis meses a um ano de reclusão, além de multa. Famílias que abandonem o idoso em hospitais e casas de saúde, sem dar respaldo para suas necessidades básicas, podem ser condenadas a penas de seis meses a três anos de detenção e multa. Para os casos de idosos submetidos a condições desumanas, privados da alimentação e de cuidados indispensáveis, a pena para os responsáveis é de dois meses a um ano de prisão, além de multa. Se houver a morte do idoso, a punição será de 4 a 12 anos de reclusão. Qualquer pessoa que se aproprie ou desvie bens, cartão magnético (de conta bancária ou de crédito), pensão ou qualquer rendimento do idoso é passível de condenação, com pena que varia de um a quatro anos de prisão, além de multa (PALÁCIO DO PLANALTO, 2012).

Dentre os serviços previstos pelo Estatuto está o *Disque Idoso*, serviço nacional de atendimento telefônico gratuito que orienta sobre qualquer assunto relacionado aos direitos das pessoas com idade a partir dos 60 anos. Criado na esfera federal, o serviço é de responsabilidade das prefeituras municipais, a quem cabe prestar atendimento às vítimas e, quando necessário, encaminhar o caso ao Ministério Público.

Sob outra perspectiva, a trama apresenta a participação de atores sociais reais que, no enredo ficcional, mantêm a identidade e a função social desempenhadas na realidade. Trata-se dos moradores e gestores do *Retiro dos Artistas*, instituição que abriga artistas, e demais profissionais das artes e

entretenimento, inativos em situação de abandono familiar ou dificuldades financeiras. O abrigo, fundado oficialmente em 24 de agosto de 1918, conta, atualmente, com 50 residentes que recebem, além de moradia e alimentação, serviços de saúde e lazer.

As principais fontes de recurso do *Retiro dos Artistas* são, oficialmente, doações e atividades de arrecadação realizadas pela própria instituição, como um brechó, uma clínica de fisioterapia e um bar e restaurante, entre outros. No entanto, há indícios de que a Rede Globo de Televisão seja a principal mantenedora do abrigo, onde vivem, em maioria, ex-funcionários da emissora. Além disso, o *Retiro dos Artistas* está localizado em uma ampla área do bairro carioca de Jacarepaguá, nas imediações do centro de produção da TV Globo, o *Projac*. Da mesma forma, o endereço eletrônico da instituição é hospedado no domínio da TV Globo na internet, e seu presidente, o ator e deputado federal Stepan Nercessian (PPS/RJ) é contratado do canal (CASA DO ARTISTA, 2012).

A análise das referidas formas de diálogo entre ficção e realidade apresentadas pela trama sobre maus tratos aos idosos apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* denota que os mesmos contribuem para *reforçar a existência do problema social da violência e alertar sobre a urgência de seu combate*, pois apresentam os idosos como uma parcela populacional condicionada a diferentes formas de vulnerabilidade social que, como tal, necessita de medidas protetivas, seja em âmbito legislativo ou por iniciativa de entidades de classe e da sociedade civil.

Quanto ao *reforço do posicionamento da obra de ficção com relação ao tema em questão*, observa-se que a telenovela valoriza a necessidade de ações de atenção à terceira idade, difundida pela obra de ficção, e o faz a partir de discursos oficiais e institucionais, como o da Igreja Católica. Já no que tange aos *pontos de vista contemplados*, entende-se que predominam as opiniões pessoais de Manoel Carlos e o alinhamento aos valores da Rede Globo. Contudo, a abordagem da temática em questão produz uma impressão de pluralidade, sobretudo, por meio da cena que cita diretamente o *Estatuto do Idoso*. Nela, enquanto duas personagens elogiam a iniciativa parlamentar, uma terceira critica a necessidade de se legislar para garantir um direito básico como o do respeito ao próximo (Anexo 2).

Por fim, no que se refere à *validade das mensagens quando da reapresentação da telenovela, entre os anos de 2008 e 2009*, verifica-se duas tendências: de um lado, a menção a edição de 2003 da *Campanha da Fraternidade* mostra-se extemporânea no contexto da segunda exibição da telenovela, mais de cinco anos depois. O mesmo se aplica a referência à *votação do Estatuto do Idoso*, também datada do ano de 2003. Por outro lado, a abordagem em torno do Estatuto enquanto lei e de seu correlato *Disque Idoso* não perde a validade quando retomados entre 2008 e 2009. Isso porque, de lá para cá, o documento não sofreu alterações substantivas de conteúdo, e seu teor não se encontra plenamente difundido entre a população brasileira. Caso semelhante ocorre com o *Disque Idoso*, que ainda não é realidade em todo país. Em Lins, cidade de pouco mais de 70 mil habitantes localizada no interior paulista, por exemplo, o serviço telefônico voltado à terceira idade, de responsabilidade da prefeitura municipal, entrou em funcionamento apenas em fevereiro de 2012, quase uma década depois da criação do mesmo na esfera federal (PORTAL G1, 2012). Nesses termos, acredita-se que a evocação reiterada a essas duas iniciativas contribui, em qualquer época, à sua difusão e ampliação.

5.3.2.2 Inferências possíveis

Com base no exposto na seção anterior, infere-se que as mensagens que configuram formas de *diálogo entre ficção e realidade* contidas em cenas concernentes à trama sobre maus tratos à terceira idade em *Mulheres Apaixonadas* contribuem para acentuar a dimensão socioeducativa do programa de televisão, mas servem, em maior grau, a um esforço de propaganda deliberada por parte do autor e da emissora ligados à obra de ficção. Concorrem para esta interpretação os seguintes fatos: 1) tanto a emissora de propriedade da família Marinho quanto o autor de telenovelas Manoel Carlos guardam ligações com a Igreja Católica. A primeira tem um programa religioso católico, a *Santa Missa*, como sua produção mais antiga e a única a figurar, ininterruptamente, na grade de programação do canal desde a sua fundação, em 1965. O segundo apresenta como uma de suas características ficcionais criar personagens fictícias devotas de santos populares do catolicismo; 2) em depoimento ao livro *Autores* (2010), Manoel Carlos revelou que o

desejo de denunciar o tratamento insatisfatório dispensado aos idosos no Brasil por parte de suas autoridades e população em geral ajudou a traçar uma das linhas mestras do enredo da telenovela *Mulheres Apaixonadas*; 3) conforme já mencionado anteriormente, parece haver ligações entre a Rede Globo e o *Retiro dos Artistas*. Além disso, muitos dos residentes na instituição foram contemporâneos de Manoel Carlos em sua carreira no teatro.

Por tudo isso, entende-se que a convergência quanto a fatores de ordem religiosa, política e corporativa permite vislumbrar na *menção* à *Campanha da Fraternidade*, ao *Estatuto do Idoso*, ao *Disque Idoso* e ao *Retiro dos Artistas*, por parte do produto teledramatúrgico em questão, uma postura ideológica da qual os efeitos socioeducativos são consequências e não a principal motivação.

5.2.3 Breve conclusão

Diante do exposto até aqui, conclui-se que o uso híbrido de conteúdos ficcional e real na trama acerca dos maus tratos à terceira idade fez desse núcleo temático apresentado pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* uma importante vitrine de iniciativas políticas, sociais e institucionais voltadas ao bem-estar da população idosa brasileira. Dessa exposição, resultou uma ação de divulgação da atuação governamental no campo de políticas públicas voltadas à chamada terceira idade que, por seu caráter promocional, mostrou-se mais empenhada na divulgação do trabalho institucional que de informações que tornariam a abordagem efetivamente socioeducativa.

Em termos expressivos, a referência a acontecimentos emergentes da realidade social da época, como a votação do *Estatuto do Idoso* e a realização da *Campanha da Fraternidade*, e a inserção de pessoas e ambientações reais no texto ficcional, como no caso dos moradores do *Retiro dos Artistas* – personalidades públicas cujas identidades foram mantidas – proporcionaram um efeito ampliado de realidade. Todavia, este parece ter aguçado a atenção da audiência mais para a tomada de conhecimento sobre a existência extraficcional desses elementos de realidade e menos para o trabalho de conscientização que os mesmos deveriam promover.

5.3. 3 Fernanda e o problema da violência urbana

Em *Mulheres Apaixonadas*, a trama que tinha a violência urbana como tema foi a que mais apresentou variedade no uso de recursos que possibilitam o *diálogo entre ficção e realidade*, visto que contemplou *todas as formas de hibridização de conteúdos reais e ficcionais estudadas neste trabalho*. Trata-se de três cenas exibidas uma única vez e em capítulos distintos cada uma.

5.3.3.1 Descrição e análise

No que compete à *menção a fatos, pessoas ou dados reais ligados ao tema da violência*, a trama dá grande ênfase ao *Estatuto do Desarmamento*, que foi objeto de discussão em uma cena que mostra um debate informal na aula de geografia, na fictícia Escola Ribeiro Alves (Anexo 2).

Sancionado pelo então presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva em 22 de dezembro de 2003, o *Estatuto do Desarmamento* dispõe sobre a comercialização, registro e posse de armas de fogo e munição no Brasil. A lei que rege o documento, e à época de sua votação ficou aberta a sugestões da população por meio da internet, prevê, dentre outras medidas: a proibição do porte de armas de fogo por civis, exceto àqueles que comprovarem ameaça real à vida e aos que necessitem de autodefesa por morarem em regiões distantes e sem policiamento regular; a exigência de idade mínima de 25 anos para a compra e posse desse tipo de armamento, as quais só podem ser efetivadas após aprovação do requerente em exame psicotécnico; e o direito à cassação das autorizações aos citados casos de exceção por parte do Poder Público (PALÁCIO DO PLANALTO, 2012).

No entanto, para entrar em vigor, o artigo 35 da lei (sobre comercialização e posse de armas) estava condicionado à aprovação em referendo popular realizado em 24 de outubro de 2005. Quase 64% dos eleitores, cuja participação era obrigatória, manifestaram-se negativamente quanto à questão: "O comércio de armas de fogo e munição deve ser proibido no Brasil?" (FOLHA DE S. PAULO, 2012). Nesses termos, rejeição do eleitorado incidiu diretamente sobre o artigo 35 do *Estatuto do Desarmamento*, que proibia a *comercialização de armas de fogo e munição no Brasil*. O conteúdo restante do documento, que previa coibir o acesso e

a circulação ilegais de armamentos por meio do controle do registro e numeração dos mesmos, por exemplo, foi aprovado no âmbito político, sem o referendo da população.

A natureza polêmica do assunto, a ampla repercussão midiática sobre o tema e a campanha regulada pelo Supremo Tribunal Eleitoral, que instituiu um horário diário de propaganda gratuita ao referendo, no rádio e na televisão, nos mesmos moldes das campanhas eleitorais para a presidência da República, geraram um grande debate social.

Nesse contexto, a Rede Globo de Televisão foi acusada, inúmeras vezes, por setores da imprensa brasileira, de realizar uma cobertura jornalística tendenciosamente favorável à proibição da venda de armas e munição no país. Os principais argumentos dos críticos da emissora carioca eram baseados nas propagandas contra a venda de armas, exibidas durante a programação da emissora; na telenovela *Bang Bang*, um faroeste antiarmamentista, que estreou no canal na mesma semana do início da propaganda eleitoral do *Referendo do Desarmamento*, e na postura deliberadamente favorável à proibição do comércio de armas manifestada por muitos dos profissionais da TV Globo. Uma delas, a apresentadora Angélica era, inclusive, a porta-voz do programa pró-desarmamento no referido horário de propaganda eleitoral da época (Kotscho, 2012).

Em termos de *presença de atores sociais reais que, na trama fictícia, conservem sua identidade e exerçam o mesmo papel desempenhado na realidade*, a telenovela *Mulheres Apaixonadas* contou com a presença do casal Santiago e Cleyde Prado Maio, pais da estudante Gabriela, morta após ser atingida por uma bala perdida, na cidade do Rio de Janeiro, em 25 de março de 2003. Na obra de ficção, eles deram um depoimento sobre a tragédia em uma cena que reproduzia um debate escolar sobre violência, realizado na Escola Ribeiro Alves.

No dia de sua morte,

A estudante ia pela primeira vez pegar o metrô sozinha, na estação São Francisco Xavier, para saltar uma estação depois, na Saens Pena, quando ficou no meio do fogo cruzado entre um policial e bandidos que assaltavam uma bilheteria. Atingida no lado direito do peito, Gabriela não resistiu e morreu (GABRIELA SOU DA PAZ, 2012).

Depois da trágica perda de filha, o casal de psicólogos criou o *Movimento Gabriela Sou da Paz*, uma mobilização nacional pela alteração do Código Penal

Brasileiro. Especificamente, a iniciativa visa a eliminar da legislação brechas que permitam que réus confessos respondam a processos judiciais em liberdade. O movimento foi deflagrado, ainda em 2003, por uma campanha de coleta de assinaturas para que o desejo dos Prado Maia se transformasse em um projeto de emenda popular.

Em 8 de março de 2006, as mais de 1,3 milhões de assinaturas foram encaminhadas ao Congresso Nacional, em Brasília. Junto delas, um projeto para:

- 1) *Acabar com a aplicação do conceito de "crime continuado" aos casos de homicídio:* pela legislação atual, matar várias pessoas ao mesmo tempo equivale a matar uma só. Exemplo prático: na chacina de Vigário Geral foram assassinadas 21 pessoas, mas a lei unifica essas 21 mortes e considera que os assassinos praticaram um único crime: 21 vidas passam a valer uma só;
- 2) *Acabar com o protesto por novo júri:* embora o Código Penal diga que a pena máxima [no Brasil] é de 30 anos, na prática ela é muito menor. Por mais bárbaro que seja o crime cometido, os juízes não costumam condenar ninguém a mais de 19 anos e alguns meses. Pela legislação atual, se condenado a mais de 20 anos, o réu tem direito imediato a um segundo julgamento, que ainda pode ser postergado por muitos anos.
- 3) *Fazer com que a aplicação de benefícios seja baseada no tempo total da condenação:* pela legislação atual, mesmo que a soma dos delitos praticados tenha resultado numa pena de 40, 50 anos, os criminosos cumprem, em média, cinco a seis anos no máximo, porque os benefícios são concedidos tomando como base os 30 anos que a lei estabelece como pena máxima, e não o total da pena a que foram condenados.
- 4) *Estipular que o trabalho seja condição para a concessão de benefícios:* para que o preso tenha direito a benefícios, como livramento condicional e os regimes semiaberto e aberto, deverá trabalhar. Caso não queira, cumprirá sua pena integralmente [...] a medida obrigaria o Estado a incluir, nos presídios novos que estão sendo construídos, condições para que esse item possa ser cumprido;
- 5) *Impedir o condenado pela prática de crime hediondo de recorrer em liberdade:* quem já foi condenado a mais de quatro anos de prisão, por qualquer crime, e venha a cometer um crime hediondo, deve cumprir a nova pena em regime integralmente fechado. E aquele que for condenado por crime hediondo, pelo Tribunal do Júri, deve ser imediatamente preso, não podendo recorrer da sentença em liberdade.
- 6) *Não conceder o benefício de indulto ao condenado por crime de tortura:* o indulto é um ato de clemência do Poder Público. É uma forma de extinguir o cumprimento de uma condenação imposta ao sentenciado desde que se enquadre nos requisitos pré-estabelecidos no decreto de indulto, expedido na época da comemoração do Natal. Condenados por crime de tortura não devem ter esse benefício (GABRIELA SOU DA PAZ, 2012).

Apesar de, até hoje, o projeto de emenda popular não ter sido apreciado pelos congressistas, o *Movimento Gabriela Sou da Paz* já obteve algumas conquistas. Dentre elas, destacam-se a condenação dos acusados pela morte de Gabriela Prado Maia a penas que variam de 19 a 36 anos de prisão; a condenação do Metro Rio, empresa prestadora de serviço de transporte metroviário na capital

fluminense, que terá de pagar uma indenização no valor de 150 mil reais à família da vítima; e a aprovação da lei que institui o pagamento de indenização às vítimas de bala perdida (GABRIELA SOU DA PAZ, 2012).

Já quanto à *reprodução, nas cenas da trama, de eventos reais ligados à violência ocorridos à época*, *Mulheres Apaixonadas* exibiu, no capítulo de 15 de setembro de 2003, imagens da passeata *Brasil sem Armas*. A manifestação, idealizada pela organização não governamental *Viva Rio*, ocorreu no dia anterior, na Avenida Atlântica, no centro da cidade do Rio de Janeiro, e contou com a participação de grande parte do elenco da telenovela. Vestidos com camisetas brancas, os manifestantes empunhavam faixas e cartazes que pediam o desarmamento da população civil e outras demandas específicas de minorias sociais. Todas as reivindicações tinham como objetivo comum “difundir a cultura da paz”, principal bandeira da ONG em questão.

A marcha que, transposta para o texto ficcional, recebeu o acompanhamento do Hino Nacional Brasileiro, foi puxada por Tony Ramos, um dos protagonistas masculinos de *Mulheres Apaixonadas*. Assim como Téo, sua personagem na obra de ficção, o ator utilizou uma cadeira de rodas como meio de locomoção. Daí, deduz-se que, na passeata, as personagens da telenovela conservaram suas identidades ficcionais. A sequência não apresentou diálogos (Memória Globo, 2010).

Dessa forma, entende-se que o conteúdo analisado atua no sentido de *reforçar a existência do problema social da violência e alertar sobre a urgência de seu combate* ao dar visibilidade a um caso concreto de violência urbana na cidade do Rio de Janeiro, que, no contexto da telenovela, sintetiza a onda crescente de violência nos grandes centros urbanos registrada em 2003 e acentuada na atualidade. Ademais, a obra de ficção mostrou a mobilização, tanto por parte do Estado quanto da sociedade civil, para por fim à situação de violência abordada, o que reforça a mensagem de alerta e conclamação aos cidadãos telespectadores.

Sobre o *reforço do posicionamento da obra de ficção com relação ao tema em questão*, observa-se que as ocorrências de diálogo entre ficção e realidade em exame ajudaram a reiterar a indignação e o apelo por solução que levaram o dramaturgo Manoel Carlos a propor a discussão acerca da violência urbana em *Mulheres Apaixonadas*. O mesmo é verificado com relação à postura favorável a proibição do comércio de armas de fogo no Brasil, defendida pelo ficcionista e pela

emissora que o emprega e fortalecida quando transferida a personagens fictícias de grande apelo popular ante a audiência da telenovela em questão.

Em consequência disso, entende-se que o conteúdo analisado não oferece variedade nos *pontos de vista contemplados*, pois os argumentos contrários ao desarmamento e as autoridades públicas capazes de prestar esclarecimentos quanto à legislação do Código Penal Brasileiro são desconsiderados do debate proposto pelo programa de ficção televisiva estudado. Assim, a abordagem temática mostra-se unilateral.

Finalmente, quanto à *validade das mensagens quando da reapresentação da telenovela, entre os anos de 2008 e 2009*, verifica-se que as três formas de diálogo examinadas apresentam pouca perecibilidade: a medida popular encaminhada ao Congresso Nacional após a ocorrência e repercussão do assassinato de Gabriela Prado Maia ainda não foi apreciada pelos congressistas, quase seis anos após ter sido encaminhada à Brasília pelos pais da vítima. Analogamente, o tema do desarmamento ainda divide opiniões e permanece na pauta pública e midiática, sobretudo em função da persistência do problema da violência urbana. Ligada a esse fato, a passeata denominada *Brasil sem Armas*, embora tenha soado datada quando divulgada anos depois como atual e não apresente continuidade e regularidade, ajuda a lembrar e a mobilizar a população em torno da questão do uso de armas pela sociedade civil.

5.3.3.2 Inferências possíveis

A análise descritiva das formas de *diálogo entre ficção e realidade* observadas na trama sobre violência nos grandes centros urbanos apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* permite inferir que a obra de ficção contribui substancialmente para dar visibilidade a dois assuntos de grande repercussão no ano de 2003: a violência urbana e a discussão em torno da legalidade ou não da compra e porte de armas de fogo e munição por cidadãos civis brasileiros. Contudo, a parcialidade da abordagem pela ficção desta última indica também que, em termos de atributos, prevalece na referida abordagem temática a propaganda em favor do desarmamento e, conseqüentemente, um debate pouco plural.

No plano formal, a reprodução de uma passeata real, da qual participaram personagens fictícias; a encenação de um debate escolar acerca de um assunto amplamente discutido pelo conjunto da realidade social de então; e a inserção de atores reais em uma sala de aula povoada por referências ficcionais geraram um efeito de realidade que parece ter atraído a atenção do público telespectador e conferiram à telenovela uma característica documental, quase jornalística, que, somadas, sinalizaram um esmaecimento da intenção ideológica e, assim, realçaram as possibilidades socioeducativas das mensagens híbridas.

5.3.3.3 Breve conclusão

A partir do conjunto de elementos emergentes do diálogo entre ficção e realidade, conclui-se que a abordagem temática da violência urbana em *Mulheres Apaixonadas* pode ser caracterizada como um “momento de exceção”. Em primeiro lugar, porque o arranjo essencialmente ficcional da morte da personagem Fernanda sofre uma notável retração em favor da proposição de uma discussão com fortes características socioeducativas. Em seguida, porque, em termos formais e estéticos, as cenas híbridas apresentam marcas das narrativas documental e telejornalística.

Situadas no segmento final do enredo da telenovela, essas formas de diálogo entre o real e o ficcional tiraram proveito da aceitação e da credibilidade da obra perante a audiência, que reagiu bem ao novo modelo narrativo. Assim, conclui-se que o conteúdo em análise cumpre uma função socioeducativa menos pela dimensão referencial e informativa das mensagens, marcadas por uma postura opinativa e unilateral, e mais por dar início a um trabalho de sensibilização dos telespectadores para uma nova forma, mais atenta e reflexiva, de se relacionar com os produtos de teledramaturgia, a qual orientou as obras seguintes do dramaturgo Manoel Carlos e consolidou uma postura socialmente mais engajada das telenovelas da Rede Globo.

5.3. 4 Conclusão da categoria

Com base na análise dos expedientes de *diálogo entre ficção e realidade* empregados pelas três tramas sobre violência apresentadas pela telenovela

Mulheres Apaixonadas e investigados pela presente dissertação, conclui-se que tais histórias fictícias tocam os domínios do socioeducativo em dois planos: a visibilidade a temas de relevo social cuja discussão mostra-se necessária à reflexão individual e coletiva e ao debate capaz de implicar transformações sociais da situação de insegurança pública generalizada; e o estímulo a uma postura mais crítica e proativa tanto do público quanto dos produtores de telenovelas nacionais, as quais têm potencial para prestar um importante serviço social ao converterem popularidade e competência técnica em mecanismos de conscientização e inserção de um novo público na agenda das grandes questões do Brasil.

O exame das *subcategorias* que conformam o quadro analítico em questão, por sua vez, denota o predomínio da *menção a fatos, pessoas ou dados reais ligados ao tema da violência* como forma principal de diálogo entre a obra de ficção e a realidade social na qual ela se insere. A opção permite à telenovela *Mulheres Apaixonadas*, ao mesmo tempo, buscar no plano extraficcional subsídios para dar corpo às discussões que empreende e ampliar as possibilidades de penetração social do programa televisivo que, retroativamente, agrega novos elementos à pauta vigente no plano da realidade.

Em outra perspectiva, os recursos carregados de um efeito de realidade mais acentuado prestam-se a um trabalho de divulgação de elementos ideológicos inscritos no âmbito político e institucional. Apesar da natureza mais persuasiva que informativa, tais recursos não comprometem a dimensão socioeducativa evidenciada pela trama, apenas a reforçam pela via da exposição. Já quanto à validade das mensagens difundidas por meio de conteúdo híbrido durante a reapresentação da telenovela em exame, quase seis anos mais tarde, verifica-se que, de maneira geral, tais mensagens colaboram para reavivar discussões sobre questões sociais atemporais ou de pertinência historicamente atestada.

5.4 QUARTA CATEGORIA: NATURALIDADE

Por meio desta categoria, busca-se identificar se e como o processo de absorção de informações e dados de realidade pela ficção conserva a impressão de cotidianidade e familiaridade no que tange ao *contexto situacional* (conversa cotidiana, comentário monológico, questionamento em sala de aula, dentre outros),

ao *espaço cênico* (cozinha residencial, delegacia, rua e afins) e o *tom de fala* (coloquial, exasperado, confessional) apresentados nas cenas. A partir deles, avalia-se até que ponto tais cenas mantêm as características do discurso comumente apresentado pelas telenovelas, cuja informalidade é indispensável ao cumprimento da função socioeducativa.

5.4.1 Raquel e a história de violência contra a mulher

A partir do material analisado, verificou-se a presença de informações sobre a violência e/ou dados de realidade em cinco cenas da telenovela *Mulheres Apaixonadas* concernentes ao tema da violência contra a mulher. A menção a Escola Base não está incluída no *corpus* por não corresponder à mesma orientação temática.

5.4.1.1 Descrição e análise

QUADRO 1 – NATURALIDADE NA TRAMA SOBRE VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Cena	Contexto Situacional	Espaço Cênico	Tom de Fala
“Raquel confessa a Helena que apanha do ex-marido” (capítulo 49).	Conversa formal.	Sala da direção da Escola Ribeiro Alves.	Confessional para Raquel; e de ponderação para Helena.
“Marcos ameaça processar Raquel por tentativa de homicídio contra ele” (capítulo 114).	Discussão velada.	Quarto de hotel onde Marcos se hospeda.	De intimidação para Marcos; e de revolta para Raquel.
“Raquel denuncia Marcos” (capítulo 187).	Ato protocolar (prestação de queixa em delegacia).	Delegacia de polícia fictícia	Inquiridor para Raquel; e instrutivo para a delegada.
“Raquel se submete a exame de corpo de delito” (capítulo 187).	Ato protocolar (mais informações visuais que falas).	Fictícia sala do Instituto Médico Legal.	Inquiridor para Raquel; e instrutivo para o médico perito.
“Marcos vai à	Ato protocolar (passo	Delegacia de polícia	De falso interesse e

delegacia após receber intimação judicial” (capítulo 192).	a passo das etapas do processo judicial).	fictícia.	com deboche para Marcos; e instrutivo para a delegada.
--	---	-----------	--

FONTE: O AUTOR

Com base nos dados do quadro acima, observa-se que, na trama sobre violência contra a mulher, informatividade e realidade inscrevem-se em um *contexto de formalidade e institucionalidade*. Quatro das cinco cenas reproduzem situações protocolares ou formais, desenrolam-se em *ambientes institucionais*, como a escola, a delegacia e o Instituto Médico Legal, e são marcadas por diálogos lineares, bem demarcados entre falante e ouvinte, e de tonalidade solene.

Apesar disso, entende-se que as características de naturalidade, cotidianidade e familiaridade são mantidas. Afinal, enquanto as dependências da Escola Ribeiro Alves, onde ocorre a primeira cena descrita no quadro acima, já estão familiarizadas pelo público telespectador, a caracterização da delegacia fictícia a torna facilmente reconhecida como tal.

Por sua vez, o *tom de fala* e o padrão de interpretação das personagens Raquel, Helena e Marcos (assim como o *espaço cênico* onde ele se encontra na referida cena) estão de acordo com a postura por elas mantida no decorrer da telenovela (Anexo 2). Assim, nesses *contextos situacionais* e dramáticos, os três portam-se como cotidianamente. A mesma impressão de cotidianidade resulta das cenas ambientadas na delegacia e no IML. Nelas, os atores que interpretam personagens institucionais, como a delegada e o médico, prestam atendimento a Raquel de maneira que remete ao seu padrão de trabalho no dia a dia de suas rotinas profissionais. Por tudo isso, as situações dramáticas são satisfatoriamente naturais, de acordo com os critérios da presente pesquisa.

5.4.1.2 Inferências possíveis

Diante do exposto, infere-se que as cenas examinadas na presente categoria apresentam uma preocupação patente com a *naturalidade* e com a manutenção do tratamento dado à trama no decurso da telenovela. É o caso, por exemplo, do sarcasmo ostentado por Marcos na cena em que ameaça a ex-esposa.

Quanto à opção pelo *tom protocolar* das cenas passadas na delegacia e no IML, entende-se que ela responde a intenção dos realizadores da telenovela de aumentar o efeito de realidade gerado pelas dramatizações. Já sobre o fato de a conversa entre Helena e Raquel desenvolver-se no local de trabalho de ambas, ao passo que poderia ser inscrita em um cenário de maior domesticidade e informalidade, infere-se que a escolha está diretamente ligada à gravidade do assunto, a qual poderia perder força em outros *contextos situacionais e ou espaços cênicos*.

5.4.1.3 Breve conclusão

A análise das cenas descritas anteriormente permite concluir que a naturalidade é um atributo pretendido e presente no todo do conteúdo em exame. Para isso, parece haver duas razões principais: o estilo naturalista que caracteriza o dramaturgo Manoel Carlos e, por consequência, sua telenovela *Mulheres Apaixonadas*, e certa preocupação “pedagógica”. Afinal, se apresentadas de maneira formal, institucionalizada, as cenas romperiam com a estética comum do gênero telenovelistico. Como prováveis consequências, tal ruptura provocaria um estranhamento na audiência, cujo interesse e atenção às mensagens diminuiria, provocando um enfraquecimento das possibilidades socioeducativas.

5.4. 2 Dóris e o caso de maus tratos aos idosos

As três ocorrências de diálogo entre ficção e realidade verificadas na trama sobre maus tratos aos idosos apresentada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* correspondem às mesmas cenas que contem informações sobre o tema.

5.4.2.1 Descrição e análise

QUADRO 2 – NATURALIDADE NA TRAMA SOBRE VIOLÊNCIA CONTRA OS IDOSOS

Cena	Contexto Situacional	Espaço Cênico	Tom de Fala
“Santana propõe que os alunos passem o	Aula de geografia do 3º ano do Ensino	Sala da aula da Escola Ribeiro Alves.	Explanatório e informal para

dia sentindo como é difícil ser velho” (capítulo 40).	Médio.		Santana; e declaratório e informal para os alunos.
“Carlinhos comenta sobre o <i>Estatuto do Idoso</i> com os avós” (capítulo 61).	Comentário durante leitura de jornal.	Sala de estar do apartamento da família Souza.	De alerta e entusiasmado para Carlinhos; de leve indignação para Flora; e de exclamação para Leopoldo.
“Carlinhos comenta com os avós a criação do <i>Disque Idoso</i> ” (capítulo 82).	Comentário monológico durante café da manhã em família.	Sala de jantar do apartamento da família Souza.	De alerta e entusiasmado para Carlinhos.

FONTE: O AUTOR

A partir dos dados contidos na tabela acima, observa-se que as cenas informativas e de hibridização entre ficção e realidade concernentes à trama sobre maus tratos aos idosos apresentadas em *Mulheres Apaixonadas* e examinadas aqui conservam as características de familiaridade e cotidianidade que garantem a *naturalidade* da abordagem.

Os *espaços cênicos* conjugam domesticidade e institucionalidade, com o predomínio da primeira. A familiaridade é uma constante, visto que o apartamento da família Souza é o lugar por excelência do desenvolvimento da trama, e a sala do 3º ano da Escola Ribeiro Alves também se mostra familiar, devido à recorrência de seu uso. Além disso, o atrelamento das mensagens a atividades de rotina, como refeições, leitura de jornais e aula escolar reforçam a ideia de cotidianidade.

Por seu turno, os *tons de fala* contemplam a variedade dramática de cada cena e respeitam as características das personagens nela envolvidas. No caso da explanação feita pela professora Santana, o tom informal da fala e o clima descontraído do contexto situacional suavizam consideravelmente as marcas do discurso pedagógico e aproximam a mensagem do tom de conversação cotidiana. Já no que se refere à leve indignação manifestada por Flora na cena em que é mencionado o *Estatuto do Idoso* (Anexo 2), a passagem mostra um comportamento inédito e de exceção por parte da personagem. Todavia, o conteúdo da fala, a

tendência crítica que Manoel Carlos imprimiu às tramas da referida telenovela e os recursos de interpretação usados pela atriz Carmen Silva justificam a mudança de postura e não ferem a naturalidade da cena.

5.4.2.2 Inferências possíveis

Diante do conteúdo analisado, entende-se que é possível fazer duas inferências quanto ao *contexto situacional* de duas cenas: a transposição da divulgação da *Campanha da Fraternidade 2003* para a situação de atividade escolar parece um recurso estratégico que visa, paralelamente, a justificar e minimizar um possível estranhamento quanto ao conteúdo, aceitável, assim, por sua transmissão didática e conteúdo pedagógico.

Em direção semelhante, a inserção da informação acerca do *Estatuto do Idoso* parece ter sido inserida em um *contexto* de leitura de jornal em função das mesmas razões. Porém, nesse caso, interpreta-se a opção também como uma forma de reforçar a ideia de realidade, contemporaneidade e “vínculo com o real”, características da obra do dramaturgo Manoel Carlos como um todo.

5.4.2.3 Breve conclusão

O trabalho de análise da naturalidade apresentada pelas cenas da trama sobre maus tratos aos idosos, em *Mulheres Apaixonadas*, que contém dados de informatividade e realidade permite concluir que a característica em questão é constante. Por meio dela, a função socioeducativa de informar e propor o debate sobre um tema de relevância social cumpre-se de maneira eficaz, sem incorrer em um didatismo mal disfarçado que poderia por em xeque a empreitada.

Nesse sentido, as ambientações cênicas familiares ao público, as situações dramáticas críveis recorrentes e a empatia quanto às personagens aparecem como fatores determinantes a tal sucesso. Assim, conclui-se que a forma de difusão corresponde a um aspecto importante para o efeito socioeducativo buscado com os conteúdos teledramatúrgicos em questão.

5.4.3 Fernanda e o problema da violência urbana

A trama acerca da violência urbana é a que mais recorre a recursos de diálogo entre ficção e realidade na telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Além disso, conforme já mencionado, a história protagonizada por Fernanda também é a que mais apresenta, do ponto de vista quantitativo, conteúdo que pode ser caracterizado como informativo. Assim, a análise da *naturalidade* presente na abordagem dessa temática centra-se em cinco cenas diferentes. Cada uma delas ocorre uma única vez, sendo que duas são contempladas tanto na categoria “informatividade da abordagem temática” quanto na que analisa as formas de “diálogo com o real”.

5.4.3.1 Descrição e análise

QUADRO 3 – NATURALIDADE NA TRAMA SOBRE VIOLÊNCIA URBANA

Cena	Contexto Situacional	Espaço Cênico	Tom de Fala
“Três bandidos assaltam um supermercado e entram em um carro. A polícia persegue os. O carro de Téo entra na rua. Os dois tentam correr, os tiros ecoam, Téo tenta proteger Fernanda e é atingido [...] Os bandidos atiram em Fernanda” (capítulo 150).	Perseguição policial.	Ruas do bairro do Leblon.	De apreensão para Fernanda e Téo.
“Todos comentam sobre a violência no Rio” (capítulo 152).	Conversa cotidiana informal.	Entrada do condomínio onde moram Téo e grande parte do elenco, no bairro do Leblon.	
Os alunos discutem sobre a violência na aula de Santana (capítulo 173).	Aula de Geografia do 3º ano do Ensino Médio.	Sala da aula da Escola Ribeiro Alves.	Explanatório e informal para Santana; e de argumentação e

			ponderação para os alunos.
Os pais de Gabriela Prado Maio falam para os alunos da professora Santana. (capítulo 173).	Depoimento para alunos durante aula.	Sala da aula da Escola Ribeiro Alves.	Solene para Santana; e emocionado para Cleyde e Santiago Prado Maia.
Passeata “Brasil sem Armas” (capítulo 181).	Manifestação de rua.	Avenida Atlântica, no centro da cidade do Rio de Janeiro.	De apelo e comoção (somente imagens e trilha sonora).

FONTE: O AUTOR

Com base nos dados do quadro acima, observa-se que a cena do tiroteio, realista, está inserida em um *contexto* de cotidianidade; seja por se desenvolver a partir de uma situação cotidiana e conhecida pelo público (o trânsito das grandes cidades), seja pela banalização, no plano real, das ocorrências de violência, como assaltos, que acabam naturalizadas pelas pessoas, com reforço da mídia. Os mesmos traços de cotidianidade e banalidade fazem-se presentes na cena em que o porteiro e uma empregada doméstica do condomínio localizado no Leblon comentam a recente troca de tiros. Na mesma cena, de relance, duas crianças simulam uma troca de tiros entre si, com revólveres de brinquedo, o que também parece cotidiano e banal.

A sequência que apresenta as cenas de debate entre os alunos (Anexo 2), seguida pela participação do casal Prado Maia, passa a impressão de naturalidade e familiaridade. O *espaço cênico* da sala de aula e o tom comumente usado pelas personagens fictícias já são conhecidos. Da mesma forma, os atores sociais reais parecem familiares devido à sua presença constante em telejornais e outros programas de televisão na época, nos quais representam a mesma condição de “pais de Gabriela Prado Maia” e versam sobre o mesmo assunto: a violência urbana. Assim, não parece haver nenhuma forma de “ruído” nas referidas cenas.

Finalmente, a reprodução da passeata “Brasil sem Armas”, essencialmente extraficcional, parece ter as características de familiaridade, cotidianidade e naturalidade asseguradas pela presença dos conhecidos e reconhecíveis atores da

telenovela, os quais contribuem para diminuir a distância entre ficção e realidade, borrando seus limites.

5.4.3.2 Inferências possíveis

A partir do conteúdo acima descrito emergem duas inferências: pelo conjunto de elementos apresentados, as cenas de perseguição policial e de mobilização pública parecem ter chamado mais a atenção do público pelos aspectos estéticos e apelo emocional manifestados. Consequentemente, seu valor tanto referencial quanto ficcional parece mitigado em prol do efeito sensorial e emotivo imediato.

Em outra direção, a imagem dos meninos que “brincavam de tiroteio” em frente ao condomínio do Leblon não parece ter sido percebida de maneira adequada pela audiência. A velocidade da imagem, o espaço que ela dividiu com a conversa, em *off*, das outras duas personagens, e a alusão implícita à banalização da violência e ao uso indiscriminado de armas de fogo figuram como os principais elementos que concorrem para esta interpretação.

5.4.3.3 Breve conclusão

Diante do exposto até aqui, conclui-se que, no que concerne especificamente à trama sobre violência urbana apresentada em *Mulheres Apaixonadas*, a naturalidade é um elemento bastante presente e auxilia na obtenção da impressão de cotidianidade. Contudo, ela parece dividir espaço com a força expressiva e dramática de cenas mais elaboradas, que lembram a estética do cinema e do documentário, como pode ser verificado nas imagens que mostraram o tiroteio que vitimou Fernanda e na reprodução da passeata real, da qual participaram muitos dos integrantes do elenco de *Mulheres Apaixonadas*.

Seja como for, em ambos os casos, a naturalidade e seus efeitos correlatos de familiaridade, cotidianidade e realismo mostram-se determinantes para afastar da abordagem o tom didático-pedagógico incompatível com a linguagem do gênero telenovela. Como consequência, a hábil articulação entre conteúdos melodramático e documental imiscuiu as noções de ficção e realidade, informação e entretenimento

e interesse público e perspectiva individual e, com isso, faz emergir uma dimensão socioeducativa significativa e tangencial — ou significativa porque tangencial.

5.4.4 Conclusão da categoria

A observância quanto à *naturalidade* é um imperativo para que a abordagem de temáticas sociais por obras das telenovelas seja, em primeiro lugar, verdadeiramente passível de ser caracterizada como socioeducativa; e, em segundo lugar, efetiva em seus propósitos. Afinal, as estratégias de socieducação são marcadas por maneiras não formais de promoção de ações educativas. Essa não formalidade precisa estar presente nos mais diferentes aspectos envolvidos no fazer socioeducativo, tais como o lugar onde se realiza a ação, os métodos por ela empregados, e os agentes que a levam a cabo.

Igualmente, qualquer avanço indevido sobre o terreno da formalidade e da institucionalização das práticas educativas – das quais o maior exemplo seja, talvez, a educação escolar formal – provoca uma brusca quebra do estatuto socioeducativo. Além disso, pode comprometer os resultados almejados por incorrer, indevidamente, na inadequação dos meios aos propósitos.

No que concerne especificamente à abordagem temática da violência realizada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, conclui-se que os realizadores da obra de ficção manipulam bem, de maneira geral, essa não formalidade ao atentarem para a necessidade de manter a naturalidade e as impressões de familiaridade e cotidianidade quando da apropriação de informações e dados próprios da realidade social do ano de 2003 pelas personagens e situações dramáticas puramente ficcionais.

Ao se analisar, em separado, cada uma das tramas em exame nesta pesquisa, conclui-se que a *naturalidade* é trabalhada de maneira distinta e consonante às especificidades de cada história. Assim, enquanto o fictício caso de violência contra a mulher assegura a naturalidade da abordagem temática em questão no respeito à verossimilhança e na condução não contraditória de personagens e ações dramáticas, a trama sobre a terceira idade investe na domesticidade e familiaridade inscritas em *ambientações cênicas e contextos situacionais* conhecidos e corriqueiros. Por sua vez, a discussão em torno da

violência urbana garante as características em questão por meio de um delicado trabalho de equacionamento entre conteúdos de ordem ficcional e expedientes da linguagem e estética documental. Em comum, as três histórias mantêm a *naturalidade* e, com isso, tornaram ainda mais viável seu objetivo socioeducativo.

5.5 QUINTA CATEGORIA: REPERCUSSÃO NA MÍDIA

Por obra da abordagem de três formas de violência comuns no Brasil – contra a mulher, os idosos, e urbana – pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, esta categoria busca investigar em que medida o impacto social dessas três tramas de ficção foi noticiado pelas revistas *Veja*, *Isto É*, e *Época*²⁸, (Anexo 4) em circulação durante os meses de fevereiro e outubro de 2003. Além disso, objetiva-se verificar se a tematização pela telenovela foi acompanhada por um aumento da cobertura dessas três formas de violência pelos mesmos periódicos. A criação desta categoria é justificada pela necessidade de diálogo, indispensável para investir a comunicação de teor pedagógico (Henriques, 2004).

5.5.1 O tema da violência na revista *Veja*

Das três publicações em análise na presente categoria, a revista *Veja* é a que apresenta o menor volume de conteúdo jornalístico informativo sobre a questão da violência. São apenas oito títulos durante nove meses de circulação. Contudo, o periódico publica, na edição de 9 de julho de 2003, uma reportagem de capa, contendo 10 páginas²⁹ (Anexo 4), sobre a capacidade da telenovela *Mulheres Apaixonadas* de pautar a sociedade a partir de discussões de temas polêmicos, referentes a questões públicas ou privadas. A violência contra a mulher e os idosos têm destaque no texto jornalístico.

²⁸ Dos três títulos, somente a revista *Veja* permite o acesso, em seu *site*, de todas as edições analisadas. A *Isto é* não disponibiliza as edições dos meses de maio e junho de 2003 na internet. Já a revista *Época* armazena em seu endereço eletrônico somente as edições em circulação a partir de março do mesmo ano.

²⁹ As três últimas trazem uma entrevista com o autor de *Mulheres Apaixonadas*, Manoel Carlos.

5.5.1.1 Descrição e análise

Além de escassa, a cobertura sobre o tema da violência é irregular e assistemática na revista *Veja*. Das oito pautas em torno da questão, quatro enfocam a relação entre o narcotráfico e a violência urbana no Rio de Janeiro. Destas, três aludem a Anthony Garotinho, ex-governador do Estado e então secretário estadual da Segurança Pública na gestão de sua esposa, Rosinha Garotinho.

Quanto à pauta sobre a telenovela, a referência às formas de violência especificamente retratadas em *Mulheres Apaixonadas*, divide espaço com as outras temáticas presentes na obra de ficção. A reportagem, intitulada “Mulheres Apaixonadas e Apaixonantes” (Anexo 4), ganha forma por meio de um texto não linear, repleto de fotografias e blocos de informações visualmente destacados do todo textual.

A linguagem é leve e cheia de adjetivos que denotam juízos de valor. Ao definir a prática do *merchandising* comercial em telenovelas, o repórter Ricardo Valladares, que assina a matéria, a qualifica como “nada sutil”. Já a escola que serve de cenário à trama de ficção é caracterizada pelo jornalista como “ultraprogressista”. Quando fala do trabalho de composição de Dan Stulbach, que vive o espancador de mulheres Marcos, Valladares declara que o ator frequenta um grupo de maridos agressores “que batem nas mulheres e depois se arrependem”. A colocação, que soa irônica, é completada pela observação: “(é... isso existe)”.

FIGURA 1: CAPA DA REVISTA VEJA EM 09.07.2003



FONTE: VEJA (2003, p.1)

O foco da reportagem parece voltado para três aspectos: em primeiro lugar, o texto parte do pressuposto de que a telenovela pauta a sociedade; o que também se verifica em relação à própria revista. Em segundo lugar, predomina no conteúdo a dimensão valorativa: a substancial audiência alcançada pelo programa de televisão mostra-se a informação mais recorrente e é complementada por gráficos que atestam o crescimento dos números medidos pelo Ibope. As referências à receita atingida com as inserções de *merchandising comercial* também ajudam a compor esse quadro. Outra ideia de valorização está ligada às informações e previsões sobre o futuro da trama, as quais são apresentadas como se fossem “furos de reportagem” ou carregadas de exclusividade.

No que tange às três tramas sobre violência contempladas nesta pesquisa, a reportagem em questão usa psicólogas como fontes para falar sobre a violência contra a mulher. As duas especialistas ouvidas destacam a fidelidade da abordagem à realidade da situação doméstica. Nesse contexto, Dan Stulbach é elogiado por conseguir representar um psicopata não caricato. Já Helena Ranaldi tem o

comportamento hesitante apontado como o maior mérito da composição da sua personagem.

A história sobre violência urbana protagonizada por Fernanda não recebe grande atenção, pois a reportagem foi publicada meses antes da morte da personagem e da consequente discussão sobre a segurança pública na capital fluminense. Contudo, informações acerca do provável assassinato da balconista são difundidas. Já os casos de maus-tratos aos idosos não são citados. Em seu lugar, a cena em que Dóris, a agressora dos avós, leva uma surra do próprio pai ganha destaque como sendo um dos momentos de maior audiência da trama até então.

Completam o texto referências ao trabalho de laboratório realizado por grande parte do elenco; detalhes sobre o trabalho das pesquisadoras, responsáveis pela coleta, tratamento e adequação das informações transmitidas pelas tramas de apelo social; menção à aceitação popular ao casal de lésbicas juvenis pertencentes ao núcleo da Escola Ribeiro Alves; elogios ao talento da atriz Bruna Marquezine, de sete anos na época; e uma entrevista com Manoel Calos, definido como praticante de um “realismo familiar e doméstico”. Por corresponder a uma forma de conteúdo jornalístico opinativo e não oferecer informações diferentes das apresentadas no capítulo 2 deste trabalho, que tratou da vida e da obra do dramaturgo, tal entrevista não será objeto desta análise.

5.5.1.2 Inferências possíveis

Após analisar o conteúdo jornalístico sobre o tema da violência e do impacto social da mesma abordagem temática pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, infere-se que a revista *Veja* não apresenta, entre os meses de fevereiro e outubro de 2003, uma cobertura expressiva da violência enquanto problema social. Das poucas pautas acerca do assunto publicadas pelo periódico, destacam-se aquelas que versam sobre a relação entre a violência no Rio de Janeiro e a conjuntura política local.

Quanto à reportagem sobre a novela de televisão que é objeto da presente pesquisa, infere-se que a revista não proporciona uma abordagem concernente à dimensão social da obra de ficção. Apesar de o texto jornalístico sustentar-se na capacidade dessa telenovela em pautar a sociedade com suas discussões fictícias,

porém polêmicas e de relevância social, o argumento perde-se ao longo da reportagem. Em seu lugar, emerge uma concepção da telenovela enquanto produto comercial, capaz de conquistar índices impressionantes de audiência e de movimentar cifras substanciais em anúncios publicitários.

Na mesma linha de raciocínio, a divulgação antecipada de acontecimentos inéditos da trama aparece como imbuída de valor agregado de noticiabilidade. A linguagem apresentada pelo texto, mais despojada do que a normalmente empregada em textos jornalísticos, reforça a impressão de que o periódico não trata o tema com a seriedade que justificaria sua condição de reportagem de capa.

5.5.1.3 Breve conclusão

Nesses termos, conclui-se que, pela cobertura da revista *Veja*, a telenovela *Mulheres Apaixonadas* tem seu propalado impacto social esvaziado. Afinal, prevalece a visão de um produto televisivo de entretenimento estrategicamente orientado a guiar comportamentos e comprometido com aspectos materiais, ligados tanto aos índices de audiência quanto à receita publicitária. Com isso, desconsidera-se a capacidade da telenovela de influenciar a mídia quanto a questões de conteúdo informativo expresso no agendamento de temas de destaque no enredo de ficção. Essa esterilidade, aliás, reflete-se na ausência de abordagens sobre a violência doméstica e contra os idosos na revista *Veja*, por exemplo.

Por essa razão, chega-se à conclusão de que, se a repercussão midiática do periódico em questão oferece alguma possibilidade de incremento da proposta socioeducativa de *Mulheres Apaixonadas*, o faz única e exclusivamente ao lembrar que a telenovela propõe-se a discutir questões de cunho social.

5.5.2 O tema da violência na revista *Isto É*

Nem os casos reais de violência doméstica, urbana e contra os idosos nem o impacto social dessas abordagens temáticas por meio de três tramas fictícias da telenovela *Mulheres Apaixonadas* são objeto de notas, notícias ou reportagens da revista *Isto É* durante os meses de fevereiro a outubro de 2003.

5.5.2.1 Descrição e análise

Apesar da ausência de conteúdo desse gênero, o periódico é, dentre os três em análise, aquele que mais aborda a violência, como tema geral, em suas edições no período em questão. São 26 publicações durante os sete meses examinados; uma média de quase quatro pautas mensais.

Nas quatro edições do mês de fevereiro, a revista *Isto É* apresenta quatro reportagens sobre violência, uma a cada semana. Em comum, todas remetem à ocorrência do problema na cidade do Rio de Janeiro e fazem referência ao tráfico de drogas. O número sobe para sete no mês seguinte, que tem cinco edições. O crime organizado no Rio de Janeiro é a pauta prevalecente e se faz presente em quatro das cinco edições. Em abril, são cinco ocorrências em cinco edições. Naquele mês, prevalecem casos pontuais de violência urbana.

Os meses de maio e junho não puderam ser analisados, pois as respectivas edições não se encontravam disponíveis no *site* da revista. Já em julho, apenas duas reportagens sobre violência são produzidas pela *Isto É*. Ambas na semana entre os dias 20 e 26. A mais extensa delas tem o desarmamento como foco.

O tema da violência não gera pautas em agosto. Já em setembro, são três reportagens, uma delas sobre a criminalidade nos três principais centros urbanos do Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. No mês de outubro, o foco da publicação muda para outra forma de violência: a pistolagem, crescente no interior do país. Às duas pautas sobre esse tema, somam-se outras três, em um total de cinco ocorrências.

5.2.2 Inferências possíveis

Diante do exposto, infere-se que o tema da violência em geral é bastante presente nas edições da revista *Isto É*. No que tange ao período de análise em questão, entende-se que a discussão acerca do desarmamento, o crescimento da violência urbana e a nomeação de Anthony Garotinho, ex- governador do Estado do Rio de Janeiro, para o cargo de Secretário Estadual de Segurança Pública, durante a gestão de sua esposa, Rosinha Garotinho, tenham, ao mesmo tempo, contribuído

para o volume e o direcionamento de reportagens sobre a violência em território carioca.

Sobre a ausência de conteúdos acerca do impacto social das tramas pautadas na violência apresentadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* na revista *Isto É*, a presente análise não permite inferir possíveis causas.

5.5.2.3 Breve conclusão

A ampla cobertura da violência pela revista *Isto É* e a ausência de referências ao impacto social das histórias sobre violência de *Mulheres Apaixonadas* permite concluir que a publicação abstém-se de incrementar a repercussão midiática da telenovela. Da mesma forma, a maior visibilidade que a temática em questão adquiriu com sua inserção na obra de ficção não produz interferências na representativa atenção do periódico à questão da violência.

5.5.3 O tema da violência na revista *Época*

A temática da violência em geral recebeu cobertura regular pela revista *Época* entre os meses de março e outubro de 2003. Quanto a fevereiro, a presente análise não pode ser feita devido ao fato de o periódico não disponibilizar suas edições semanais até então em seu *site*.

No que diz respeito às formas de violência abordadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* e às abordagens temáticas da obra de ficção em si, apenas uma ocorrência é registrada. Em reportagem sobre campanhas sociais em telenovelas (Anexo 4), o periódico cita a história sobre maus tratos aos idosos exibida pela obra de Manoel Carlos.

5.5.3.1 Descrição e análise

A análise do material jornalístico produzido pela revista *Época* no período entre março e outubro de 2003 encontrou 25 ocorrências de produtos jornalísticos informativos. Em março, são cinco pautas, das quais três enfocam o tráfico de drogas na cidade do Rio de Janeiro. Em abril, a mesma ênfase aparece nas quatro

reportagens sobre o tema produzidas. Entretanto, nesses casos, o tráfico é abordado a partir da violência que gera no seio das famílias brasileiras e da sua correlação com a falência do sistema prisional brasileiro.

As quatro ocorrências de material jornalístico sobre violência observada em maio acenam para uma particularidade da cobertura realizada pela revista *Época*: o tratamento mais interpretativo e plural das pautas. Apesar de a publicação produzir, na primeira semana do mês, uma reportagem que enfoca a perda de controle das autoridades sobre a criminalidade no Rio de Janeiro, as abordagens seguintes vão além do caos na segurança pública na capital fluminense. Como exemplo, tem-se uma reportagem sobre o aumento nos gastos com segurança pessoal e patrimonial pelos brasileiros, e outra acerca de um estudo sobre a relação entre o consumo de drogas pelos jovens e o aumento da violência urbana. O mesmo teor diferenciado está presente na única pauta apresentada em junho, que aborda o caso dos crimes praticados por jovens e adolescentes de classe alta.

No mês de julho de 2003, a revista *Época* apresenta três reportagens sobre violência: uma menciona a criminalidade no Brasil de maneira geral; a outra se refere a um caso específico: o assassinato de um fotógrafo durante cobertura da rotina presidencial. A terceira reportagem enfoca a violência ao tematizar a realização de campanhas sociais em telenovelas, conforme será visto mais a diante.

No trimestre, agosto/setembro/outubro, são registradas oito ocorrências: no primeiro mês do período, observam-se pautas nas quais a violência recebe um enfoque que extrapola a mera factualidade. É o caso, por exemplo, das reportagens sobre o aumento de mortes violentas de jornalistas durante coberturas da imprensa; além de medidas de segurança para profissionais vulneráveis a agressões, como médicos, professores e frentistas.

A única pauta sobre violência produzida em setembro concerne à questão do desarmamento. No mês seguinte, o número triplica: são três reportagens. Uma, de natureza factual, remete ao aumento da violência contra familiares de políticos no Estado de São Paulo. Mais interpretativas, as outras duas têm, como foco, respectivamente, as estatísticas sobre assassinatos de ex-internos da antiga Febem (instituição destinada a menores infratores) e o aumento da aplicação das chamadas penas alternativas no Brasil.

Pertencente às Organizações Globo, assim como a TV Globo, a revista *Época* é a que dá mais destaque, em termos qualitativos, as abordagens temáticas da telenovela *Mulheres Apaixonadas*. Em uma reportagem intitulada “A arte ajuda a vida” (Anexo 4), a edição 3 de julho de 2003 enfatiza que “campanhas sociais invadem novelas mudam atitudes e influenciam votação no Congresso. O texto é iniciado com uma referência ao casal de idosos Flora e Leopoldo, personagens da telenovela que estão na fotografia que ilustra a reportagem.

FIGURA 2: FOTOGRAFIA DA REVISTA ÉPOCA 03.07.2003



FONTE: REVISTA ÉPOCA (2003, p.96)

No caso específico do tratamento à terceira idade, discutido em *Mulheres Apaixonadas*, a reportagem informa que “nos dias que seguiram os capítulos da novela em que foi citada a existência de um projeto de lei do Estatuto, o setor de atendimento do Senado recebeu 25 mil ligações”.

Sob o argumento principal segundo o qual a votação pelos congressistas do *Estatuto do Idoso* “só voltou a andar depois que a novela *Mulheres Apaixonadas* exibiu os maus-tratos sofridos pelo casal de velhinhos interpretados por Oswaldo Louzada e Carmen Silva, a jornalista Martha Mendonça relembra resultados concretos associados a tramas das telenovelas da Rede Globo, como o aumento das doações de medula óssea na época da exibição de *Laços de Família*; e o incremento de políticas antidrogas, registrado depois da abordagem do tema da dependência química em *O Clone*; fenômenos ocorridos entre os anos de 2000 e 2002.

A efetividade do chamado *merchandising* social em telenovelas é reafirmado pelas fontes presentes no texto. Autor do projeto do *Estatuto do Idoso*, o senador Paulo Paim (PT/RS) declara à publicação que: “Não utilizar as novelas como instrumento seria um grande desperdício”. Números que mostram a ocorrência de

ações socioeducativas nas telenovelas do canal também são apresentados em um quadro, visualmente destacado do texto.

FIGURA 3: BOX DE REPORTAGEM

OS LÍDERES Quais os programas que apresentaram mais campanhas sociais em 2002 – em números de inserções	
<i>Malhação</i>	330
<i>Coração de Estudante</i>	248
<i>Desejos de Mulher</i>	51
<i>O Clone</i>	269
<i>Esperança</i>	91
<i>O Beijo do Vampiro</i>	52
<i>Sabor da Paixão</i>	97

Fonte: TV Globo

FONTE: REVISTA ÉPOCA (2003, p. 96)

A reportagem, que menciona a conquista pela Rede Globo do maior prêmio de responsabilidade social do mundo, em 2001, sustenta que: “As novelas, produtos que têm os maiores índices de audiência da televisão brasileira, são um canal infalível para colocar os problemas do país na pauta do dia”. No entanto, uma declaração da também autora de telenovelas Glória Perez acena para um dos limites dessa prática. A roteirista lembra que, quando escreveu *Explode Coração*, entre os anos de 1995 e 1996, “com a grande mobilização em torno das crianças desaparecidas, foi criada uma delegacia especial para tratar do assunto. Mas a instituição saiu do ar praticamente com a novela”.

Cabe ressaltar que a *publicação cita outras temáticas sociais presentes em Mulheres Apaixonadas, como a violência contra a mulher, e o ciúme patológico*. Este último é tema da reportagem de capa da edição da revista *Época* de 16 de abril de 2003. O texto faz referências à personagem Heloísa, ciumenta compulsiva que, na novela é vivida pela atriz Giulia Gam, que estampa a capa da referida edição.

5.5.3.2 Inferências possíveis

A ligação entre a revista *Época* e a Rede Globo de Televisão parece determinante para o espaço concedido à telenovela *Mulheres Apaixonadas* no periódico e, em especial, nas editoriais que, usualmente, não enfocam programas de televisão. O mesmo parece valer para o tratamento conferido a essas produções jornalísticas, nas quais prevalece a divulgação da telenovela em detrimento da discussão que ela proporciona.

No que se refere à *cobertura do tema da violência*, infere-se que a obra de ficção não interfere nas decisões editoriais. As pautas sobre esse problema social são constantes e figuram em todas as edições da revista aqui examinadas. Ademais, elas mostram-se expressivas tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. Esse entendimento de autonomia editorial parece se reforçar quando se assinala que, apesar de enfatizar com frequência a violência na cidade do Rio de Janeiro, o periódico não apresenta, ao longo do tempo analisado, nenhuma reportagem sobre a abordagem do assunto pela telenovela em questão.

5.5.3.3 Breve conclusão

Com base nisso, conclui-se que o impacto social alcançado pelas tramas de violência exibidas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* é repercutido pela revista *Época* em um sentido mais promocional e institucional que propriamente social e jornalístico. O material analisado evidencia que prevalece a ideia de que a abordagem de temáticas sociais é um aspecto ligado aos meios para o sucesso da obra de ficção, em vez de uma consequência natural daquele. Nesse contexto, a ausência de produções jornalísticas pautadas pela criação de Manoel Carlos e com fins estritamente jornalísticos verificados na própria revista parece atestar essa força mais institucional e promocional que editorial das abordagens temáticas realizadas pela ficção.

5.5.4 Conclusão da categoria

A partir da análise da *repercussão da abordagem temática da violência na telenovela Mulheres Apaixonadas pelas revistas semanais nacionais Veja, Isto É e Época* (Anexo 4), durante os nove meses em que a obra foi exibida, no ano de 2003, conclui-se que os *periódicos analisados* não reproduziram a dimensão social do título de autoria de Manoel Carlos. Apesar de a telenovela atrelar-se, na época, a importantes acontecimentos sociais, como a aprovação do *Estatuto do Idoso*, o aumento no número de denúncia de mulheres vítimas de violência doméstica contra seus agressores, e a intensificação do debate em torno do desarmamento, os *veículos de imprensa em questão* não trataram o fato com a relevância social por ele representada.

As poucas *reportagens que tiveram como tema a telenovela Mulheres Apaixonadas*, na época (duas em um universo de 59 títulos pesquisados), apesar de não figurarem na editoria sobre a programação televisiva, não se reportam à telenovela em uma perspectiva social. Diferentes quanto ao ângulo da abordagem, ambas as publicações, trataram a obra de ficção exclusivamente enquanto produto de televisão. A revista *Época* cita os casos de violência contra a mulher e os idosos, e de ciúme patológico, apresentados pela telenovela em questão, apenas como gancho jornalístico para falar dos resultados organizacionais obtidos pela Rede Globo de Televisão com a prática do *merchandising* social em telenovelas.

Por sua vez, a revista *Veja* usa a ideia de *impacto social* como sinônimo para sucesso de público. Assim, mesmo que tenha citado o viés socioeducativo das tramas que compõem o enredo de *Mulheres Apaixonadas*, ressignifica-os como sendo elementos ligados à causa desse sucesso, atitude que esvazia a noção de valor social que o próprio periódico menciona no início do texto.

Somada a esse quadro, a constatação de que a abordagem promovida pela ficção, das três formas de violência em estudo, não contribui para uma maior *cobertura* dos mesmos, enquanto problemas sociais emergentes, pelas revistas analisadas, leva a crer que a empreitada socioeducativa da telenovela, no que se refere aos três periódicos, não se mostra capaz de estabelecer diálogos com a sociedade espectadora da história nem angariar o interesse daqueles que não assistiam à novela de televisão. Por isso, conclui-se que a dimensão social

pretendida por Manoel Carlos com *Mulheres Apaixonadas* se constrói por outros caminhos que não o da inserção efetiva das formas de violência, urbana, doméstica e contra a terceira idade *na agenda dessas três revistas*.

5.6 CONCLUSÃO GERAL DA ANÁLISE

Ao partir do pressuposto de que a abordagem temática da violência, em suas formas contra a mulher, os idosos e nos grandes centros urbanos, pela telenovela *Mulheres Apaixonadas*, comportava uma dimensão socioeducativa, a presente pesquisa empenhou-se em investigar como o dramaturgo Manoel Carlos conseguiu tal resultado a partir da mescla de conteúdos teledramatúrgicos com mensagens de cunho social.

Para tanto, realizou-se um trabalho de *análise de conteúdo, em categorias*, das três tramas fictícias em questão. O estabelecimento dessas categorias obedeceu aos principais pontos da *hipótese* que norteia este estudo. Esta aventava que, ao abordar questões de relevância social, como a problemática da violência, a telenovela converte-se em um espaço de reflexão e debate social em torno de temas de interesse público, cujo potencial socioeducativo é reforçado tanto pela impressão de familiaridade quanto pelo apelo emocional proporcionados pela linguagem desse tipo específico de programa de entretenimento televisivo.

Diante disso, para aferir a influência dos elementos de *linguagem* nesse processo, foram criadas as categorias “*construção dramática*” e “*naturalidade*”. Já para investigar os aspectos ligados às *temáticas* abordadas, foram estabelecidas as categorias “*informatividade da abordagem temática*” e “*diálogo com a realidade*”. Por fim, a categoria “*repercussão na mídia*” examinou se, de fato, a telenovela criou condições propícias à *reflexão* e ao *debate social*, pelo recorte específico da imprensa semanal no formato das três maiores revistas de informação geral do país.

A análise da categoria “*construção dramática*” evidenciou que o trabalho de criação e manipulação narrativa por parte do dramaturgo Manoel Carlos parece ter, em um primeiro momento, sido importante para atrair a atenção do público telespectador às três histórias sobre violência pesquisadas. Da mesma forma, a maneira como as narrativas foram conduzidas no entrelaçamento do enredo da telenovela *Mulheres Apaixonadas* também se mostraram, posteriormente,

importantes para o reforço da credibilidade das tramas perante a audiência e do envolvimento desta com as histórias e personagens apresentadas. Nesse sentido, a *linguagem*, portanto, mostra ter desempenhado um papel preponderante ante as temáticas discutidas, as quais por sua contundência poderiam tanto atrair quanto repelir o interesse popular, dependendo do tratamento a elas conferido pelo autor da obra de ficção.

Já a análise da categoria “*informatividade da abordagem temática*” revelou que as *informações* acerca das três formas de violência retratadas foram exploradas de maneira mínima, a fim de garantir a consistência indispensável a um *enfoque temático* que agregasse valor referencial ao conteúdo essencialmente ficcional e melodramático. Ao difundir mensagens sobre as *causas, medidas de prevenção e combate, sanção aos praticantes de crime de violência, formas de denúncia e estatísticas que dimensionam o problema no Brasil*, a telenovela *Mulheres Apaixonadas* parece ter preterido a *informatividade* em nome da crítica e do convencimento a determinados aspectos da violência.

A categoria “*diálogo com a realidade*” mostrou-se de importância capital para revelar a força ideológica e persuasiva da abordagem temática em questão. Ao se apoiar em discursos oficiais e institucionais e reforça-los por meio da *inserção de atores sociais reais no conteúdo fictício*, Manoel Carlos proporcionou, com sua telenovela, uma visão parcelar e unidirecional de cada uma das formas de violência que se dispôs a problematizar: a confiança no trabalho da polícia, no caso da violência contra a mulher; a importância do *Estatuto do Idoso* e a necessidade da difusão de uma cultura de respeito ao próximo entre os brasileiros, no que tange aos maus tratos à terceira idade; e o imperativo de conter a circulação e o uso indiscriminado de armas de fogo por meio do desarmamento da sociedade civil foram os “olhares políticos” para a questão da violência que emergiram com mais força da abordagem temática promovida pela obra de ficção.

Porém, essa emergência não se transformou, de maneira geral, em uma forma de violência simbólica, primordialmente, pelo cuidado manifestado por Manoel Carlos em manter a naturalidade das mensagens difundidas pela produção fictícia. A análise da categoria “*naturalidade*” permitiu observar que, por meio de recursos narrativos e teledramatúrgicos como *cenários, diálogos e composição de personagens*, Manoel Carlos imprimiu em *Mulheres Apaixonadas* uma atmosfera de

cotidianidade, domesticidade e familiaridade. Como consequência, mostrou sublimar a densidade apresentada pelas formas de violência abordadas sem, contudo, ferir o realismo nem incorrer em uma naturalização banalizadora da problemática em questão.

Finalmente, a análise da categoria “*repercussão na mídia*” atestou que, *no que concerne exclusivamente às três revistas semanais examinadas* (Anexo 4), a abordagem temática da violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas* não foi considerada, por esses três veículos da imprensa nacional, um fenômeno social de relevância significativa. Da mesma forma, a obra de ficção não demonstrou força suficiente para promover *um crescimento da cobertura dos temas da violência doméstica, urbana e contra os idosos pela mídia impressa semanal brasileira*.

A partir disso, conclui-se que a dimensão socioeducativa da abordagem em questão alicerçou-se no âmbito temático, uma vez que a exposição constante e sistemática, ao longo de oito meses, de assuntos pouco discutidos pela sociedade e imbuídos de certa noção de tabu serviu para ajudar a desnaturalizar três formas de violência comuns, mas toleradas, porque insidiosamente inscritas no domínio da vida cotidiana privada.

Quanto às visões parcelares sobre essas situações de violência, difundidas pela telenovela, conclui-se que elas também comportam um *viés socioeducativo* à medida que proporcionam a *reflexão e a criticidade* sobre uma visão, dentre várias possíveis, acerca da temática em questão. Analogamente, ainda que a *análise do material jornalístico contemplado*, não permita vislumbrar um horizonte de *debate social* amplo, acredita-se que as discussões em torno da violência suscitadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* incidiram de forma direta e incisiva sobre as *agendas intrapessoal e interpessoal do público*, conforme ocorre, tradicionalmente, com as obras do gênero em questão.

CONCLUSÕES

A pesquisa científica que aqui se conclui investigou as possibilidades educativas da telenovela brasileira. A partir da hipótese de que a expressiva representatividade social desse tradicional produto da indústria cultural nacional, somada a aspectos de linguagem que geram familiaridade entre receptor e mensagem, pode resultar em uma experiência educativa não formal a partir da proposição de debates, de origem ficcional, sobre temas de interesse público, investigou-se como se construiu uma dimensão socioeducativa da temática da violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas*.

A partir da análise de conteúdo de uma amostra de 192 cenas da referida telenovela, foi possível concluir que, conforme a hipótese defendida nesta pesquisa, o programa estudado demonstrou ampla capacidade de penetração social, a qual se converteu em possibilidade de inserir temas pouco difundidos no cotidiano de uma audiência marcada pela pluralidade quanto a aspectos sociais e culturais. Com base na ampla aceitação popular das três tramas fictícias pautadas na temática em questão, evidenciou-se, portanto, a materialização do pensamento de Lopes (2009), para quem grande parte da força da televisão, enquanto meio de comunicação de massa, reside, justamente, na sua capacidade de abertura de repertórios, até então, privados ao grande público.

De acordo com a análise do *corpus* empírico, observou-se que os aspectos de linguagem concorreram de forma fundamental à resposta positiva por parte da audiência. A partir da categoria “construção dramática”, foi possível constatar que, mesmo ancoradas em temáticas pouco exploradas anteriormente em telenovelas – como a da violência contra a mulher e os idosos e no cotidiano dos grandes centros urbanos –, as histórias de ficção examinadas ganharam corpo por meio de enredos amplamente conhecidos do público telespectador, como o triângulo amoroso, os conflitos familiares e a luta por justiça e pela garantia de valores como paz e respeito ao próximo, conforme a classificação de situações dramáticas realizada por Comparatto (1983).

Além disso, a análise da categoria “naturalidade”, permitiu constatar que ainda que o tratamento diferenciado conferido a esses temas tenha acenado como inovação, verificou-se nas três narrativas o respeito a três características

fundamentais da telenovela brasileira: a cotidianidade, a familiaridade e a realidade (Motter, 2003). Presente durante todo o desenvolvimento dos enredos, estas se materializaram, sobretudo, nos espaços narrativos, marcados pela ideia de domesticidade, e nas personagens com alto grau de verossimilhança e humanidade.

Assim, conclui-se que o autor de *Mulheres Apaixonadas*, Manoel Carlos parece ter atraído a atenção do público telespectador para a telenovela por meio de recursos narrativos e dramáticos tradicionais. Ao propor um jogo de oposições binárias (amor *versus* brutalidade; ficção *versus* realidade) inscrito em um contexto de cotidianidade, o dramaturgo confirmou os postulados de Campedelli (1987) e Kehl (1987). Segundo essas autoras, o gênero telenovela apresenta um forte apelo psicológico, que se manifesta em mecanismos de identificação e projeção, na eliminação das formas de estranhamento e privilégio aos aspectos de natureza emocional.

A propósito deste último, a reiterada prevalência da emoção sobre a razão, própria do melodrama, ao qual a telenovela está filiada, comprovou-se, sobretudo, com a análise das informações sobre o tema da violência, presentes na obra de ficção e sistematizadas na categoria “informatividade da abordagem temática”. Alçada à condição de elemento central à dimensão socioeducativa aqui analisada, a presença de informações sobre as três formas de violência abordadas pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* não se mostrou, na prática, tão representativa quanto se supunha durante a concepção dessa pesquisa.

Quantitativamente escassas, superficiais quanto ao conteúdo e concentradas nos segmentos finais nas narrativas, as referências a causas, medidas de prevenção, estatísticas e demais aspectos ligados à violência parecem cumprir a exigência mínima para que a telenovela em questão agregasse ao conteúdo ficcional de entretenimento um teor social e educativo não formal. Em outra direção, essas informações apresentaram maior efetividade no trabalho de reforço à crítica social empreendida pelo dramaturgo Manoel Carlos com a abordagem temática da violência em sua obra. Ao mesclar um discurso de indignação com mensagens de cunho fortemente persuasivo, o ficcionista demonstrou, pois, dar mais ênfase aos aspectos emocionais em detrimento daqueles propriamente informativos.

O mesmo viés ideológico pode ser observado com relação às formas de diálogo entre ficção e realidade, bastante presentes na telenovela e analisados na

categoria “diálogo com o real”. Inicialmente entendidos por este pesquisador como uma forma de garantir uma maior pluralidade de pontos de vista em torno da questão social problematizada, esse recurso revelou-se, após a análise, contrariamente, uma meio para que Manoel Carlos reforçasse suas posições ideológicas, difundisse aquelas que, segundo Eco (1984, p. 2), são “verdades parabólicas” bastante comuns em programas de ficção televisiva.

Ao exaltar trabalhos parlamentares e sociais, como a criação do *Estatuto do Idoso*, a pressão pela campanha do desarmamento e a atuação do *Retiro dos Artistas*, o dramaturgo apresentou à audiência uma visão bem demarcada dentre os muitos olhares possíveis sobre os problemas da terceira idade e da segurança pública, por exemplo. Nesse contexto, o trabalho de formação, no sentido persuasivo, pareceu maior que o informativo, ao passo que ambos figuram como secundários diante do caráter lúdico da telenovela, conforme já assinalava Klagsbrunn (1993).

Apesar disso, é preciso ressaltar que, no que tange à informatividade da abordagem temática analisada, o conteúdo informativo, apesar de sua condição secundária, mostrou-se consonante ao trabalho socioeducativo uma vez que apresentou os atributos de normatividade, interventividade e dependência de outras instituições sociais, características da pedagogia social, da qual a ação socioeducativa deriva, conforme Gohn (2006). Dito de outra forma, ainda que pouco expressivas, as informações verificadas ao longo do trabalho de análise do conteúdo teledramatúrgico corroboraram ao fazer socioeducativo das tramas em estudo à medida que difundiram conhecimentos pontuais, principalmente, sobre a que instâncias recorrer para reverter as situações de violência destacadas pela ficção.

A análise da categoria “repercussão na mídia”, por seu turno, fez com que se relativizasse, em um primeiro momento, a capacidade da telenovela de levar a cabo os debates que propõe a partir de temas de relevo social. A despeito dos efeitos concretos constatados, derivados, em grande parte, das discussões propostas pela obra de ficção em questão – como o aumento no número de denúncia de casos de violência doméstica, a aprovação do *Estatuto do Idoso* e o fomento à discussão sobre o desarmamento da população civil –, a análise da repercussão midiática de *Mulheres Apaixonadas*, a partir das revistas generalistas semanais *Veja*, *Isto É*, e *Época*, mostrou pouca visibilidade ao alcance social da telenovela e às três formas

de violência por ela abordada. Consequentemente, ao passo que a noção de agendamento da sociedade pela telenovela pareceu se confirmar, o mesmo não se pode afirmar, com precisão, em relação ao interagendamento das revistas generalistas semanais analisadas pela obra de ficção em estudo.

Por conta disso, fez-se um breve exame exploratório de outros periódicos, em especial jornais diários de circulação nacional. A partir deles, constatou-se que, por razões que não cabe discutir no momento, a ausência de produção jornalística sobre a violência retratada pela telenovela *Mulheres Apaixonadas* parece uma prerrogativa das publicações selecionadas para a análise.

Consultas ao *site* da Rede Globo, produtora da telenovela em questão, permitiram encontrar um amplo material institucional a respeito desse programa que citava como fontes um grande número de reportagens produzidas pelos principais jornais do país, como *Folha de São Paulo*; *O Estado de São Paulo* e *O Globo* (RJ). Além destes, destacam-se publicações populares, como o *Jornal da Tarde e Agora São Paulo*; portais da internet, como *UOL*; e títulos internacionais, como a revista norte-americana *Newsweek* e o jornal italiano *Corriere Della Sera*. Nesses termos, entende-se que a pouca visibilidade midiática ao tema em questão diz respeito mais a contingências próprias à lógica interna dos veículos de imprensa selecionados que a um fenômeno social.

Por esse conjunto de características, concluiu-se que Manoel Carlos buscou uma dimensão socioeducativa para a abordagem da questão da violência na telenovela *Mulheres Apaixonadas* pela via propositiva. Em âmbito temático, propôs aos telespectadores e à sociedade a reflexão e a discussão acerca de assuntos relevantes, mas obscurecidos no debate social por sua condição de tabu. Pelo conteúdo das tramas, propôs o confronto com uma forma de conceber o problema da violência em sentido amplo. Já pela forma como apresentou esse conteúdo, propôs um novo modelo de telenovela, que mescla entretenimento e informação, ficção e realidade, inovação e tradição. Em suma, propôs à audiência uma nova maneira de se relacionar com o produto telenovela, seja pelas novas competências de leitura exigidas por novos elementos de linguagem, seja pela postura mais atenta, reflexiva e engajada imposta pela fruição de mensagens de cunho socioeducativo.

A respeito destas, cabe destacar que, baseado em oposições binárias, o dramaturgo demonstra ter cumprido sua pretensão socioeducativa sem ferir o estatuto de programa ficcional de entretenimento. Da mesma forma, posicionou-se ideologicamente quanto à questão da violência, em sentido amplo, sem incorrer em uma prática de violência simbólica maior que aquela que é própria da ação pedagógica, segundo Bourdieu (1975). Porém, realizou tal ação de forma diferenciada, pois conferiu ao tema uma abordagem que, mesmo parcial, não anulou sua dimensão educativa não formal.

Sob outra perspectiva, verificou-se, no conteúdo analisado a presença constante da visão dialética sobre a telenovela apresentada no início dessa pesquisa. De um lado, observou-se a preponderância do entretenimento, a prevalência da emoção sobre a razão e a busca por conquistar a fidelidade do público receptor. Mas, da mesma forma, verificou-se a possibilidade de inserir práticas sociais transformadoras a partir dessa atividade de consumo, bem como a capacidade de fazer com que a sociedade insira em suas múltiplas agendas temas até então pouco discutidos. Nas palavras dos teóricos da Escola de Frankfurt e de autores como Lopes (2009) e Martín-Barbero, a pesquisa científica que se conclui então permitiu vislumbrar que, de acordo com um trabalho eficiente de mediação, a telenovela pode romper com os limites da semiformação e se legitimar como um recurso comunicativo capaz de extrair do consumo de entretenimento televisivo subsídios que contribuam para a melhoria da educação para a vida e da possibilidade do exercício de cidadania por parte do grande público.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (Org.); FERNANDES, Florestan (Coord.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994, p.92-94. (Grandes Cientistas Sociais, 54).
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Telenovela, Consumo e Gênero**. Bauru, SP: Edusc, 2002.
- ALMEIDA, Lúcia B. C. de. **O merchandising não social como instrumento de validação do edutainment e da responsabilidade social**. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/almeida-lucia-merchandising-nao-social.pdf>>. Acesso em 23/08/2011.
- AUTORES. **História da Teledramaturgia** (livros 1 e 2). Projeto Memória Globo. São Paulo: Globo, 2008.
- BALOGH, Ana Maria. Sobre o conceito de ficção na TV. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 25, 2002. Salvador. Anais. Salvador: Intercom, 2002. Disponível em <www.portalintercom.org.br>. Acesso em 12/07/2011.
- BARBOSA, L. O Centro do Universo. **Exame**. São Paulo, ano 35, n. 7, p.107 -110, 2001.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética na Comunicação**: da informação ao receptor. São Paulo: Moderna, 2001.
- BAUER M.W. Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão. In: BAUER MW, GASKELL G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 3. ed. Petrópolis (RJ): Vozes; 2002. p.189-217.
- BERTRAND, R. C. **Relações Públicas**. São Paulo: Pioneira, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- _____. **A Reprodução**. Elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Alves Editora, 1975.
- BUROWOY, M; BRAGA, R. **Por uma Sociologia Pública**. São Paulo: Alameda, 2009.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. **A Telenovela**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

CAMPOS, Teresa Cardoso. **Telenovela brasileira e indústria cultural**. São Paulo, 2011. Disponível em <www.revicom.portcom.intercom.org.br>. Acesso em 15/07/2011.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CARDOSO, Ruth. **Fortalecimento da Sociedade Civil – 3º Setor**: desenvolvimento social sustentado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

CARLOS, Manoel. Globo Universidade. Mensagem recebida por <ccesarewski@hotmail.com>, em: 06/02/2012.

CARNEIRO, Vânia Lúcia Q. **Castelo Rá-Tim-Bum**: o educativo como entretenimento. São Paulo: Annablume, 1999.

CASA DO ARTISTA. <www.casadoartista.org.br>. Acesso em 09/04/2012.

CASTRO, Daniel. **Globo reforça conceito de ficção em seus programas**. Disponível em www.folhaonline.com. Acesso em 04/03/2012.

CATEQUISAR. <www.catequisar.com.br>. Acesso em 08/04/2012.

COHN, Gabriel. Introdução: Adorno e a Teoria Crítica da Sociedade. In: COHN, Gabriel (Org.); FERNANDES, Florestan (Coord.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994, p. 7-30. (Grandes Cientistas Sociais, 54).

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. <www.cnbb.org.br>. Acesso em 08/04/2012.

CORRÊA, R. **Planejamento de Propaganda**. São Paulo: Global, 2004.

CRIVELARO, R. **Comunicação mobiliza, campanhas informam**. Disponível em <<http://www.pautasocial.com.br/artigo.asp?idArtigo=14>>. Acesso em 21/04/2011.

CZIZEWSKI, Claiton César. Telenovela, Agendamento e Temáticas Sociais: uma relação sistêmica e progressiva. **Revista Temática**, Ano VI, n.10, 2010.

DEMO, Pedro. **Metodologia Científica em Ciências Sociais**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 1995.

DUPAS, Gilberto. **Tensões Contemporâneas entre o Público e o Privado**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

FADUL, Anamaria. Telenovela e Família no Brasil. **Comunicação & Sociedade**. São Bernardo do Campo, ano 22, n 34, p.13-39, 2000.

_____. (Org.). **Ficção Seriada na TV: as telenovelas latino-americanas**. São Paulo: ECA-USP, 1993.

FERNANDES, Ismael. **Memória da Telenovela Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FOLHA DE S. PAULO. <www.folhaonline.com>. Acesso em 10/04/2012.

FUENZALIDA, Valerio. **Expectativas Educativas de las Audiencias Televisivas**. Bogotá: Norma, 2005.

GABRIELA SOU DA PAZ. <www.gabrilasoudapaz.org>. Acesso em 10/04/2012.

GLOBO DOWNLOADS. <www.globodownloads.blogspot.com>. Acesso em 23/06/2010.

GOHN, Maria da G. **Educação não-formal na pedagogia social**. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL**, 1, 2006. Campinas. **Anais**. Campinas: Cips, 2006. Disponível em <www.unicamp.br> . Acesso em 12/07/ 2011.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. <www.rj.gov.br>. Acesso em 10/04/2012.

GUARESCHI, Pedrinho. **Grã-finos na Globo: cultura e merchandising nas novelas**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HENRIQUES, Márcio Simeone; MAFRA, Rennan Lanna Martins; BRAGA, Clara Soares; COUTO E SILVA, Daniela Brandão do. Relações Públicas em Projetos de Mobilização Social: funções e características. In: ____ (Org.). **Comunicação e Estratégias de Mobilização Social**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p.17-32.

INSTITUTO ETHOS. <www.ethos.org.br>. Acesso em 23/11/2011.

JAKUBASZKO, D. Levantamento da Presença de Temas de Importância Social nas Telenovelas Brasileiras. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 30, 2007. Natal. **Anais**. Natal: Intercom, 2007. Disponível em <www.portalintercom.org.br>. Acesso em 12/07/ 2011.

_____. Telenovela e Experiência Cotidiana: interação social e mudança. 204 f. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

KEHL, Maria Rita. Fetiche. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. O Espetáculo como Meio de Subjetivação. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Três Ensaio sobre a Telenovela. In: SIMOES, Inimá Ferreira et al. **Um País no Ar**: a história da televisão brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 277-321.

KLAGSBRUNN, Marta M. A Telenovela ao Vivo. In: Souza, Mauro Wilton de. *Sujeito. O lado oculto do receptor*. SP: Brasiliense, 1995, p. 87 a 97.

KOTLER, Philip. **Marketing para organizações que não visam o lucro**. São Paulo: Atlas, 1978.

KOTSCHO, Ricardo. Referendo na mídia. In: **Observatório da Imprensa**. Disponível em <observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ricardokotscho30066>. Acesso em 09/0/2012.

KUNSCH, Margarida M.K. **Planejamento de Relações Públicas na Comunicação Integrada**. São Paulo: Summus, 2003.

_____. **Relações Públicas e Modernidade**: novos paradigmas na comunicação organizacional. São Paulo: Summus, 1997.

LIMA, M.A.D.S. Análise de Conteúdo: estudo e aplicação. **Revista Logos**, Rio de Janeiro, ano I, n.2, 53-58, 1993.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela e Direitos Humanos: a narrativa de ficção como recurso comunicativo. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 32, 2009. Curitiba. Anais. Curitiba: Intercom, 2009. Disponível em <www.portalintercom.org.br>. Acesso em 18/08/2011.

_____. Televisões, Nações e Narrações. **Revista USP**. São Paulo, v. 22, p-30-39, 2004.

LOPES, M. I. V.; RESENDE, V. R.; BORELLI, S. H. S. **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Editora Summus, 2002.

MACHADO, Evelcy M. **Pedagogia e a Pedagogia Social**: educação não formal. Disponível em: <boaaula.com.br/iolanda/producao/me/pubonline/evelcy17art.html>. Acesso em 20/11/2011.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Imprensa e Capitalismo**. São Paulo: Kairos, 1984.

MARQUES DE MELO, José. **A Esfinge Midiática**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **As Telenovelas da Globo**: produção e exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Viagens da Telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela. In: **Telenovela**: internacionalização e interculturalidade. LOPES, Maria Immacolata Vassalo de (org). São Paulo: Loyola, 2004, p. 23-46.

_____. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2003.

_____. **Os Exercícios do Ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MATTELART, Michelle; Armand. **O Carnaval das Imagens**: a ficção na TV. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MC'COMBS, Maxwell. Um Panorama da Teoria do Agendamento, 35 anos depois da sua formulação. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo, v.31, n.2, 2008.

_____. **A Teoria da Agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Vozes, 2004.

MEDEVEK, Andréia; *et al.* A Responsabilidade Social e sua Interface com o *Marketing Social*. **Revista da FAE**. Curitiba, v.5, n.2, p. 15-25, 2002.

MELO, Paula. A Perspectiva da *Agenda Building* e sua Contribuição para os Estudos das Agendas Política, Midiática e Pública. In: **ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM JORNALISMO**, 5, 2007. Aracaju. Anais. Aracaju: SBPJor, 2007. p.1-12.

MEMÓRIA GLOBO <www.memoriaglobo.com.br/perfis/manoelcarlos>. Acesso em 10/07/2011.

_____. <www.memoriaglobo.com.br/dramaturgia/telenovelas/mulheresapaixonadas> Acesso em 10/07/2011.

MENDONÇA, Martha. A arte ajuda a vida. **Época**, Rio de Janeiro, edição 268, julho de 2003. Disponível em <www.vejaonline.com.br>. Acesso em 10/04/2012.

MORIN, Edgar. Da Necessidade de um Pensamento Complexo. In: MARTINS, Francisco. M.; SILVA, Juremir M. (Org.). **Para navegar no século XXI**: tecnologias do imaginário e cibercultura. 3.ed. Porto Alegre: Sulinas/Edipucrs, 2003. p.13-36.

MOTTER, Maria Lourdes. **Ficção e Realidade** – a construção do cotidiano na telenovela. São Paulo: Alexa Cultural, 2003.

NICOLOSI, Alejandra. **Merchandising social na Telenovela Brasileira**: um diálogo possível entre ficção e realidade em *Páginas da Vida*. 288 f. Dissertação. (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. História: evolução histórica da telenovela. In:ORTIZ; BORELLI, RAMOS. **Telenovela: história e produção**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 9-108.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PALÁCIO DO PLANALTO. <www2.planalto.gov.br>. Acesso em 10/04/2012.

PASSADOR, C.S. A Responsabilidade Social no Brasil: uma questão em andamento. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DEL CLAD SOBRE LA REFORMA DEL ESTADO Y DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**, 7, 2002. Lisboa, Portugal. Anais: Lisboa, Portugal, 2002.

PERET, Luiz Eduardo Neves. **Do Armário à Tela Global**: a representação da homossexualidade na telenovela brasileira. 245 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PORTAL G1. < <http://g1.globo.com/sp/bauru-marilia/noticia/2012/04/disque-idoso-solucionou-32-casos-de-maus-tratos-em-lins-sp.html> >. Acesso em 09/04/2012.

PORTAL TERRA. < <http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI669907-EI306,00-Caso+Escola+Base+Globo+tera+de+pagar+R+mi.html>>. Acesso em 08/04/2012.

RAMOS, A. G. **A Nova Ciência das Organizações**: uma reconceituação da riqueza das nações. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

ROCHA LOURES, Rodrigo C. da. **Proposições Provocativas** – ensaios sobre sustentabilidade e educação. Curitiba: FIEPR, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e Pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SARAIVA, João Batista da Costa. **Compêndio de Direito Penal Juvenil Adolescente e Ato Infracional**, Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2006.

SCHIAVO, Marcio Ruiz. *Merchandising Social*: as telenovelas e a construção da cidadania. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 25, 2002. Anais. Salvador: Intercom, 2002. Disponível em www.portalintercom.org.br. Acesso em 16/08/2011.

_____. **Merchandising Social**: uma estratégia de sócio-educação para as grandes audiências. f. 78. Tese de livre docência. (Dissertação) – Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, RJ, 1995.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

TELEDRAMATURGIA <www.teledramaturgia.com.br>. Acesso em 11/07/2011.

VALLADARES, Ricardo. Mulheres Apaixonadas e Apaixonantes. **Veja**, São Paulo, edição 1810, julho de 2003. Disponível em <www.vejaonline.com.br>. Acesso em 10/04/2012.

VANDYSTADT, Raphael. Globo Universidade. Mensagem recebida por <ccesarewski@hotmail.com>, em: 06/02/2012.
VIVA RIO <www.vivario.org>. Acesso em 13/07/2011.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília: Ed. UnB, 2004.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANEXOS

ANEXO 1
AMOSTRA DE RESUMOS DIÁRIOS DOS CAPÍTULOS DA
TELENOVELA *MULHERES APAIXONADAS* CONSULTADOS



Resumo dos capítulos – MULHERES APAIXONADAS

Capítulo 1

Helena, Heloisa e Hilda conversam sobre o amor, casamento e desejo. Helena confessa que sonha com um relacionamento arrebatador. Sônia entra em trabalho de parto. Todos se preparam para o casamento de Diogo em Vassouras. Vidinha e Rafael viajam de carro levando o bolo. César se encaminha, junto com Marcinha e Matilde, para o velório de sua mulher. Na fazenda, Argemiro e Expedito arrumam a porta do banheiro, enquanto Lorena toma banho de espuma. Fernanda aborda Téo na rua e pede dinheiro para levar Salete ao médico. Leopoldo é atropelado na calçada. Lorena se estressa ao saber que o bolo desmontou. Diogo acorda no motel no dia de seu próprio casamento. Sílvia garante que, de noiva, ninguém vai perceber que Marina está grávida. Helena se emociona com o nascimento do filho de Sonia. Rodrigo manda abrir o caixão da mãe e beija seu rosto. Ele e o pai acabam brigando. Helena se perturba quando Luciana conta sobre o enterro e fala em César. Raquel procura por Helena na escola e vê Fred na piscina. Raquel e Edwiges passeiam com cachorros e um deles é atropelado pela moto de Cláudio. Na fazenda, antes do casamento, Diogo agarra Luciana e é surpreendido por Marina e Sílvia.

Capítulo 2

Marina desmaia e Sílvia parte para cima de Diogo e Luciana, batendo-lhes com o buquê. Lorena fica perplexa com a cena. Diogo garante a Marina que foi um beijo de primos. Sílvia avisa que não vai mais haver casamento e Marina desmaia de novo. Cláudio e Edwiges levam o cachorro para o veterinário. Pérola dá uma bronca em Luciana, que jura não ter tido culpa. Estela não tira os olhos de Padre Pedro. Sílvia é convencida a deixar os dois jovens resolverem se casam ou não. Diogo jura que ama Marina e ela capitula. César se chateia ao saber que Rodrigo saiu com o seu carro. Edwiges e Cláudio explicam para Dulce o que aconteceu com o seu cachorro. Padre Pedro inicia o casamento de Diogo e Marina. Cláudio e Edwiges conversam e ficam olho no olho. Fernanda deixa recado para Téo que Salete precisa ser internada. Estela relembra a Padre Pedro que, quando criança, confessou-se apaixonada por ele. Raquel relembra Fred nadando na piscina. Téo se preocupa ao ouvir o recado de Fernanda. Lorena separa roupas de Diogo e manda Expedito experimentá-las. Helena ouve o recado no celular do marido.

Capítulo 3

Téo, Pérola e Ataulfo dão um show improvisado. Helena fica sem ação, depois de ouvir o recado. Estela, bêbada, insiste em assediar Padre Pedro. Helena a repreende. E a proíbe de dirigir naquele estado. Lorena elogia a elegância de

Exedito com as novas roupas e fica fascinada pelo rapaz. Helena olha Téo de longe falando ao telefone. Fernanda dá notícias de Salete. Edwiges morre de medo ao andar na garupa da moto de Cláudio. Raquel comenta com Yvone que vai começar uma nova etapa em sua vida. Fred mergulha na piscina, para não ser visto por Oswaldo. Heloisa palpita que Fernanda deve ser amante de Téo. Hilda aconselha a irmã a prestar atenção no casamento. Helena promete que vai esquecer César. Rodrigo e Marcinha choram juntos. Lorena manda Argemiro levar Padre Pedro para o Rio. Helena não consegue fazer Estela parar de beber. Luciana e Marina trocam olhares de raiva. Os noivos brindam e cortam o bolo. Laura massageia César e pede um beijo. Téo tira Helena para dançar. Estela sobe no palco e começa um strip-tease.

Capítulo 4

Téo arrasta Estela do palco, sob as vaias dos jovens. Helena recrimina Estela. Hilda comenta que Estela vive fazendo escândalos no hotel. Téo gagueja ao saber que Estela acusou-o de ser um “galinha” metido a moralista. Diogo cruza com Estela no corredor e ela abre o roupão, mostrando-se nua. Irene reclama dos sogros para Carlão. Flora cuida de Leopoldo. Oswaldo comenta com Ana que Paula tem vergonha de ser sua filha, porque ele é porteiro da escola. Fred desaparece ao ser pego nadando de noite na escola. Lorena manda Argemiro levar Padre Pedro e pede que Exedito fique na fazenda. Edwiges topa voar de asa delta com Cláudio, se ele for à missa com ela. Os dois se beijam. Luciana pega o buquê, Marina ironiza e as duas começam um bate boca. Sílvia avisa à filha que a guerra está apenas começando. César e Laura bebem num bar. Chove forte. Helena, Hilda e Heloísa dormem em um quarto. Sérgio, Leandro e Téo, em outro. Marina entra no quarto de Luciana disposta a acertar as contas. Estela decide voltar dirigindo sozinha para o Rio e sofre um acidente.

(...)

Capítulo 100

Heloísa convida Sérgio a entrar, relembra os momentos felizes e pede um beijo. Santana olha tudo emocionada. Marcos pede desculpas por ter destruído a bicicleta de Fred, que chama-o de louco. Ele coloca o rapaz à força no seu carro, manda que ele se afaste de Raquel e avisa que na próxima vez vai passar por cima dele. Santana garante aos colegas que não vai decepcioná-los. Lobato pede que ela não jogue fora a segunda chance. Marcos dá um aperto de mão em Fred que o leva às lágrimas e o obriga a dizer que entendeu tudo. Heloísa implora que eles tentem mais uma vez, mas morando juntos. Sérgio hesita, mas acaba concordando. Fernanda pede que Téo fique com Salete, porque não pode faltar ao seu primeiro dia de trabalho. Rafael aconselha Téo a livrar-se dos problemas. Carlinhos entrega flores para Santana em nome da turma e todos se emocionam com as palavras de agradecimento da mestra.

Capítulo 101

Leonora pega na mão de Fred, que dá um gemido de dor. Ele mente que sofreu um acidente. Raquel percebe que Fred está com um problema na mão e ele repete a desculpa. Fernanda começa a trabalhar no hotel. Salete vibra com a presença de Téo, que se emociona. Laura fica amargurada por causa do jantar para Luciana na casa de César. Miguel convida-a para a sua despedida. Diogo comenta com Cláudio

que está pensando em se separar. Marta se irrita ao ver Gracinha na piscina com os rapazes e adverte Celeste que, se ela não resolver o assunto, ela mesma terá uma conversa com a jovem. Laura deseja boa sorte a Luciana. Helena registra o comentário de Marcinha, que não gosta muito de Luciana. Salete chora e tem medo que a mãe morra. Sérgio volta para casa e Heloisa arruma carinhosamente as suas roupas no armário.

Capítulo 102

Heloísa dá o seu depoimento na reunião do MADA e assume ser obcecada, viciada no marido. Todos comentam a beleza, charme e inteligência de Luciana durante o jantar. Helena janta sozinha, pensativa. Laura dá um beijo no retrato de César. Matilde pergunta ao filho se Luciana sabe sobre seu passado com Helena, e ele nega. Marcos chega em casa com uma caixa de bombons para Raquel. Fred passa o dia trancado no quarto. Heloísa quer fazer amor com Sergio, mas ele acha necessário primeiro recuperar a relação. Hilda fica nervosa para que Leandro não descubra que Beto dormiu em sua casa. Ele sai para a praia, Beto se prepara para ir embora, mas ele volta, o rapaz se esconde no quarto, mas Leandro vê a mochila e os documentos dele. Marina garante aceitar muito bem a separação, pois poderá criar o filho sozinha. Diogo fica perplexo ao saber que ela está grávida.

Capítulo 103

Diogo acusa Marina de estar inventando uma gravidez. Marina garante que não vai rastejar pelo amor dele e, se necessário, trairá no marido. Hilda inventa que Beto esqueceu a mochila na noite anterior, mas Leandro tem certeza que Hilda está escondendo algo. Elisa e Beto se trancam no banheiro e driblam Leandro. Os professores vigiam Santana. Diogo jura que não vai abrir mão dos seus direitos de pai. Sílvia se choca quando Marina provoca que o filho pode nem ser de Diogo e ele quase perde a cabeça. Heloísa pede que Sérgio chame-a de Helô e estranha por ele tomar banho de porta fechada e não trocar mais a roupa na frente dela. Lorena mostra as fotos de Expedito no desfile para Ana, que comenta que esta não é uma vida para o filho. Marta avisa a Gracinha que não vai admitir uma relação entre seu filho e a filha da empregada, alerta que ela não deve engravidar e sugere que ela faça uma longa viagem. Gracinha chora de raiva. Sérgio procura Helena para uma conversa.

(...)

Capítulo 200

Margareth chora lendo a carta de despedida da filha e é consolada, silenciosamente, pelo marido. Carlão se enfurece ao ver marcas no corpo de Dóris e acusa-a de estar se prostituindo. Irene exige que o marido pare de acusar a filha. Marta se recusa a fazer uma festa de casamento e pede que o filho viaje após a cerimônia na igreja. Marcinha insiste com Helena que ela vá morar na casa depois de se casar com César. Salete chora e pede para não voltar para casa, mas Téo explica que não é possível por enquanto. Irene se preocupa com os planos de Dóris de viajar com Marcos. Inês pede dinheiro a Téo. Margareth propõe que Clara volte para casa, confessa que tem vergonha por ela morar com outra mulher, mas a filha não concorda. Hilda consola e conversa com uma nova paciente da quimioterapia sobre perucas. Lorena pede que Vidinha mantenha-se afastada de Sérgio até a hora da viagem. Lorena atende a um telefonema de Ricardo, amigo de Diogo, e se encanta

com a voz dele. Helena recebe a família de César para jantar. Sérgio garante a Heloisa que não há possibilidade de volta. Heloisa atravessa a rua em frente ao hotel sem olhar e cruza a areia da praia em direção ao mar.

Capítulo 201

Sérgio corre pela areia. Heloisa entra no mar. Laura devolve o anel que César lhe deu um dia como presente de noivado e deseja-lhe felicidades na nova vida. Sérgio faz respiração boca a boca em Heloisa. Helena garante a Matilde que fará César feliz. Helena pede que Sérgio chame o psiquiatra de Heloisa, Dr. Edgard. Raquel janta com Leandro e Hilda. O advogado explica que Marcos está para ser intimado. Dr. Edgard aconselha a internação de Heloisa. Diogo avisa Lorena que vai viver com Luciana. Lorena aconselha Vidinha a desistir de Sérgio e pede a Diogo que apresente-as a seu amigo Ricardo. Heloisa não aceita ser internada e acusa Sérgio e Helena de quererem se livrar dela. Ela insiste que não é louca, mas somente uma mulher que deseja ser amada e, em surto, joga coisas em Helena e Sérgio. Os enfermeiros a dominam, aplicam-lhe sedativos e ela é levada de ambulância. Sérgio, Helena, César, Leila e Rafael ficam olhando a ambulância se afastar.

Capítulo 202

Heloisa acorda e chora, sentindo-se abandonada na clínica. Raquel e Fred pedalam juntos. Marcos pensa nos dois, como se visse a cena. Marcos recebe a intimação judicial no lobby do hotel. Sai com Dóris, promete um carro se ela atrair Fred para uma conversa com ele. Edwiges avisa que o casamento será daqui a um mês, sem festa e que passará a lua de mel em Nova York. Dóris mente para Fred que Carlinhos quer vê-lo e ele entra no carro. No posto de gasolina, Marcos assume o volante, algema Fred e avisa Raquel. Raquel e Yvone conseguem alcançá-los e seguem-nos. Dóris se preocupa e teme ter feito uma grande besteira. Marcos pega o revólver, Fred parte para cima dele, o carro bate e despenca em um precipício. Raquel e Yvone se abraçam desesperadas. Sérgio visita Heloisa, que mostra a sua raiva por estar internada. Silvia convida Shirley para ser a governanta da casa e Caetano, o motorista das duas. Leonora entrega para Raquel os cadernos de Fred com as palavras de amor escritas para a professora. Helena e César se casam.

Capítulo 203 - não disponibilizado.

ANEXO 2
AMOSTRA DE CENAS DA TELENÓVELA *MULHERES*
***APAIXONADAS* ANALISADAS**

Capítulo 1: 17/02/2003

Cenário: EXTERNO / CALÇADA EM FRENTE AO EDIFÍCIO / DIA
 INTERNO / APARTAMENTO DA FAMÍLIA / DIA

Resumo: Flora e Leopoldo voltam de um passeio e, em frente ao prédio onde moram, param para conversar com a vizinha Helena e sua empregada Sônia, que acaba de entrar em trabalho de parto e está indo, juntamente com a patroa e o marido, para a maternidade. Dóris e Irene chegam nesse momento, de táxi, vindas do supermercado, onde foram fazer compras para a família. Elas desembarcam do carro e conversam com Helena sobre o casamento de Diogo, ao qual as três vão comparecer naquela noite. Leopoldo se encaminha para ajudar neta e nora a carregarem as sacolas e é atropelado por um ciclista. Ocorrido o acidente, a família de Leopoldo está reunida na sala de seu apartamento, onde comentam o atropelamento e iniciam uma discussão familiar.

DÓRIS

Tem dó também, né, vô?! (irritada)
 Sai na rua sem olhar pra frente, como se tivesse 20
 anos de idade!... ham

LEOPOLDO

Eu estava na calçada...

FLORA

Aquele idiota é que devia estar na rua...

DÓRIS

Tá certo, vô! Devia, mas as coisas não são assim...
 A rua, a calçada, seja lá o que for, é sempre do mais
 forte, do mais jovem!!!
 Quê que há, hein?! Você está no Rio de Janeiro, viu?

CARLINHOS

(adentrando a sala)

Aí, vô... se eu estivesse lá, dava um pau nesse maluco
 e ainda destruía a bicicleta dele!

CARLÃO

(vindo da cozinha em direção ao casal, com um copo
 d'água em cada mão)
 Pronto, papai! Tá aí a água! Toma, vai fazer bem pro
 senhor.
 A senhora também, mamãe... Olha aí, meu Deus, tá
 tremendo!!

IRENE

(Vindo da cozinha para a sala)
 Ah... perdemos uma caixa inteira de ovos...!

DÓRIS

Aí, vô, tá vendo, né? Ainda deu prejuízo.

LEOPOLDO

(retirando algo do bolso)

Mas eu dou dinheiro pra comprar outra...

IRENE

Ah... mas não é só o dinheiro, não, Seu Leopoldo! É a trabalhadeira, né, q dá... eu não vou voltar pro supermercado...

DÓRIS

Ah, mas você vai, né, pai?

CARLÃO

Eu não, né, filha? Tô atolado de trabalho! Vou passar hoje e amanhã trabalhando...

(...)

CARLÃO

Agora, ao supermercado eu não vou. Isso não, não é?

DÓRIS

(levantando-se do sofá)

Hummm.. tem que ir. O pai é seu!

Se não estivesse na rua, passeando (sinaliza aspas com os dedos das mãos), nada disso teria acontecido.

Capítulo 3: 19/02/2003

Cenário: INTERNO/ APARTAMENTO DE RAQUEL / NOITE

Resumo: Yvone chega em casa e encontra Raquel jantando. Elas começam a conversar. Raquel conta como foi sua ida à Escola Ribeiro Alves e se mostra otimista. Yvone fala sobre namorados e lembra que Raquel precisou mudar de cidade por causa de seu último relacionamento amoroso.

RAQUEL

(comendo, à mesa)

Achei que você tivesse ido ao cinema....

YVONE

(embalando alimentos em frente à pia da cozinha)

A moça que trabalha aqui no apartamento de baixo me convidou. A gente ia sair junto, mas, aí, você sabe, né? O *namorado* (ênfase) dela telefonou....

Eles estavam brigados, mas fizeram As pazes. Eu saí fora porque não vou ficar segurando vela, não, não?

RAQUEL

(bebendo suco)

Claro! Daqui a pouco, você arruma um namorado também. Aí, saímos os quatro juntos.

YVONE

(abrindo a porta da geladeira)

Deus te ouça! Tem quase um ano que eu tô sem namorado! Você também, né?

RAQUEL

Eu? Seis meses! E tô aguentando muito bem (ênfase)

YVONE

(incrédula)

Aham... mas teve que mudar de cidade....

RAQUEL

Não só por isso. Você sabe...

Queria mesmo conhecer o Rio de Janeiro melhor, ter uma experiência nova de vida... eu não aguentava mais aquela rotina de São Paulo!

YVONE

(com um prato vazio na mão)

Ô Raquel, aqui você não vai entrar na mesma rotina também?

(...)

Entra trilha sonora *I'm with you*

RAQUEL

(enigmática)

Não! Alguma coisa me diz que, aqui, vai ser diferente...

Quando eu entrei naquela escola hoje, eu senti que tava começando uma nova etapa da minha vida. Diferente.

Diferente de tudo o que eu já vivi....

Capítulo 36: 29/03/2003

Cenário: INTERNO / SALA DE JANTAR / NOITE

Resumo: Durante o jantar, Dóris fala, deslumbrada, do cotidiano de Estela. A empregada, Zilda, despede-se da família. Dóris pede a ela que passe uma de suas blusas. Ela responde negativamente. Flora oferece-se para prestar o favor à neta, que aceita prontamente. Ao perceber que a avó queimou a peça com o ferro de passar, Dóris destrata a avó e, depois, o avô.

(...)

DÓRIS
(farejando)

Nossa! Tá cheirando a queimado, não?

IRENE
Nossa! Tá mesmo! Será que a Zilda esqueceu alguma coisa lá no fogão?

FLORA
(com cara de espanto)
A blusa!

DÓRIS
(gritando e pulando da cadeira)
Ai, vó, não acredito!

FLORA
Eu vim trazer o xarope do Leopoldo. Eu esqueci. Será que deixei o ferro em cima da blusa e esqueci? Eu não sei...

DÓRIS
(gritando e mostrando a blusa queimada)
Vó, olha o que você fez! Olha o que você fez!
Se não serve pra me ajudar, pelo menos, não atrapalha a minha vida! Não dá prejuízo, inferno!

FLORA
(hesitante)
Eu estava passando direitinho, mas é que a tosse do Leopoldo.... Eu vim trazer o xarope... eu esqueci

DÓRIS
Esse daí (apontando pro avô) também é outro...
Tem que se cuidar, tem que ir ao médico, sabia?
Oh... fiquei um tempão (estala os dedos) pra dormir essa noite por causa dessa sua tosse que não acabava nunca!

CARLÃO
Dóris, cala a boca! Chega!

DÓRIS
(exaltada)
Ah... chega! Chega mesmo, sabia?
Eu não vejo a hora de ganhar meu primeiro salário e sair. Sair por essa porta e desaparecer! Nunca mais voltar...

CARLINHOS

Pô, já vai tarde! Devia ir agora. Hoje. Não precisa ficar aqui, não. Vai lá com a sua amiguinha Estela, pega o colchãozinho dela e fica lá mesmo, dorme por lá.

DÓRIS

Pode ter certeza de que eu prefiro mil vezes dormir num colchão naquele quarto, naquele hotel maravilhoso, do que na melhor cama desta casa ao seu lado.

CARLINHOS

Eu vou rir muito quando você se estrepar toda, sua nojenta!

LEOPOLDO

(para Dóris)

Não fica nervosa, minha filha! Eu dou dinheiro pra você comprar outra blusa. Olha, no fim do mês, eu vou dar dinheiro pra você.

DÓRIS

(chorosa)

É... no fim do mês...

O que foi? Quê que foi? (saíndo do recinto). O que que eu fiz pra merecer isso?

Capítulo 82: 24/05/2003

Cenário: INTERNO / SALA DE ESTAR/ NOITE

Resumo: Lendo jornal, Carlinhos comenta sobre os avós a notícia sobre a votação do *Estatuto do Idoso*. Os três iniciam um debate informal.

CARLINHOS

Aí, vocês já viram esta *parada* aqui do *Estatuto do Idoso*?

FLORA

Lemos. Eu acho um absurdo um país ter que ditar regras para obrigar as pessoas a respeitar os idosos!

CARLINHOS

É... eu concordo contigo também, vó, mas o *Estatuto* é bom por que ele impõe. E tá escrito aqui que os *homens do Congresso Nacional* vão votar no *Estatuto* pra regular o direito

dos idosos. Segundo aqui o capítulo 2, artigo 10, o idoso tem direito à liberdade e ao respeito e à dignidade como pessoas humanas.

LEOPOLDO
É uma iniciativa louvável!

FLORA
Mas se nós vivemos num país onde uns respeitassem os outros, não havia necessidade dos deputados *perderem tempo com uma coisa destas*.

CARLINHOS
Mas, infelizmente a gente não tá na Suíça, né vó? O que que a gente vai fazer... E tem mais... tá escrito aqui que quem discriminar o idoso tem pena de um a quatro anos de cadeia.

Capítulo 174: 06/09/2003
Cenário: INTERNO / SALA DE AULA/ DIA

Resumo: Na aula de geografia, a professora Santana fala sobre a violência urbana. Os alunos começam a debater a questão do desarmamento. Fred, Carlinho e Rafaela argumentam a favor, Paulinha, contra. Clara divulga a passeata *Brasil sem Armas*.

CLARA
É, gente... tá feia a coisa, né?

CARLINHOS
(indignado)
É... hoje em dia, tem arma de fogo na mão de todo mundo! Tem até adolescente armado, professora!

PAULINHA
(em tom reativo)
As pessoas têm o direito de se defender....

FRED
É... mas tá mais que provado que, num caso de roubo ou um assalto, as pessoas que estão armadas correm muito mais risco de serem assassinadas do que as pessoas desarmadas...

RAFAELA
É! Tem que desarmar!

CLARA

Ó, gente! Vai ter uma passeata no próximo dia 14, não neste domingo, no outro, em Copacabana. Na praia de Copacabana, às 10 horas da manhã. E ó... ninguém pode faltar, tá? Vai ser o nome da campanha: *Brasil sem armas*.

FRED

Ó ... tem que ir, gente!

ANEXO 3
ENTREVISTAS COM MANOEL CARLOS E RAFAEL
VANDYSTADT



ENTREVISTA: MANOEL CARLOS

1. Assuntos polêmicos - às vezes, tabus - e temas de interesse social são uma das marcas mais fortes de suas obras. Qual a intenção do senhor ao inserir esse tipo de temática em telenovelas?

O interesse é o de usar a novela para temas mais relevantes do que simplesmente o fim comercial e/ou de entretenimento. Enfim, quando tenho uma novela no ar, tenho uma arma poderosa nas mãos. Só depende de mim, usá-la (e como usá-la), e eu uso. Na verdade, é o que mais me gratifica nesse trabalho.

2. Como o senhor avalia a relação entre a telenovela e a educação, ainda que informal, em um país como o Brasil, onde a primeira é bastante representativa, e a segunda, deficitária?

A novela não substitui o que deve ser aprendido em casa e na escola. Ela não tem a função de educar, mas não pode – sob nenhuma hipótese – deseducar e promover a ignorância. É uma forma de diversão, como quando você vai ao cinema e ao teatro simplesmente para se distrair. É válido, claro, ater-se apenas ao aspecto de entretenimento da novela, mas a mim não satisfaz, então eu acrescento os temas de interesse social.

3. Em sua opinião, a abordagem de temas de relevância social em telenovelas, dada essa realidade, é uma obrigação dos ficcionistas de televisão?

Não vejo como uma obrigação, mas um dever. É o que eu penso. Voltando à resposta do item 1: se tenho meios de usar a novela – que reúne milhões de pessoas diante da televisão, diariamente – para promover educação, cultura, solidariedade e uma mais relevante justiça social, por que não usar?

4. Em *Mulheres Apaixonadas*, o tema da violência, das mais diferentes formas, é bastante recorrente. Por quê?

Porque são temas recorrentes, corriqueiros na vida brasileira. Comuns e vistos como normais em muitas famílias por esse Brasil afora.

5. Nessa novela, o senhor aborda a questão da violência contra a mulher, os idosos e os homossexuais. No entanto, parte de exemplos negativos, ao invés de retratar condutas tidas como corretas. O que motivou essa opção?

Para ser franco, não me recordo com precisão da forma como abordei essas questões, mas se optei por uma ou outra foi porque me pareceu o mais

correto e eficaz, ainda que apenas do ponto de vista da dramaturgia. Seria preciso que eu me lembrasse exatamente como foi a abordagem para dar uma resposta mais precisa.

6. As tramas envolvendo as três formas de violência citadas acima obtiveram repercussão bastante positiva. A quem ou a quê o senhor atribui esse sucesso?

São temas fortes e que foram tratados – modéstia à parte – com competência. Chegaram ao público de maneira clara, esclarecedora. O público percebe quando está sendo bem informado enquanto se diverte. Ele não quer ficar ouvindo regras e bons exemplos sem se entreter. Com a dramaturgia como base, e a novela como veículo poderoso, ele quer se divertir, aprender e absorver, sem ter que ser “aluno”, sem cair no didatismo, que é sempre incômodo.

Entrevista: RAPHAEL VANDYSTADT

1. Como funciona o processo de inserção do chamado *merchandising social* nas novelas da Rede Globo?

Há duas formas possíveis de atuação:

A partir da leitura sinopses de novelas, antes do lançamento de produção, a área de responsabilidade social identifica oportunidades de abordagens sociais e sugere que autor/autora desenvolva. Área coloca-se à disposição para apoiar com Indicações de referências e parcerias. Contudo, respeita-se a liberdade artística, ficando a critério do autor/autora acolher a sugestão.

Em muitos casos autor/autora espontaneamente prevê abordagens sociais em suas criações. Quando tal ocorre, a área de responsabilidade social também coloca-se à disposição para suporte, quando solicitado. A área também pode fazer outras sugestões para colaborar com o desenvolvimento, se houver oportunidades identificadas, ficando a critério do autor/autora o acolhimento da sugestão.

2. Como se dá o diálogo com os autores de teledramaturgia da emissora quanto a quais temas contemplar?

Respeita-se a liberdade artística dos autores/autoras para que desenvolvam suas obras. Conforme informado anteriormente, em havendo oportunidades identificadas ou espontaneamente planejadas por autores/autoras, a área de responsabilidade social coloca-se à disposição para contribuir com suporte para as equipes.

3. Qual o objetivo da Rede Globo com a promoção do chamado *merchandising social* em suas obras de teledramaturgia?

4. Em sua opinião, quais as potencialidades e limites dessa prática?

Buscamos aproveitar ao máximo o poder de mobilização das novelas para expor temas de responsabilidade social, observando, contudo, os limites do formato de teledramaturgia, liberdade de expressão autoral e cadência/estrutura da trama.

5. A questão da nomenclatura para a promoção de temas e campanhas de cunho social em telenovelas é bastante controversa. Como a Globo denomina esse tipo de promoção?

Atualmente nomeamos como TEMAS DE RESPONSABILIDADE SOCIAL as abordagens socioeducativas feitas em nossa teledramaturgia.

ANEXO 4
MULHERES APAIXONADAS NAS REVISTAS GENERALISTAS
SEMANAIS BRASILEIRAS EM 2003



QUARTA-FEIRA, 9 DE JULHO DE 2003

Mulheres Apaixonadas e Apaixonantes

RICARDO VALLADARES

"Há quem diga que as novelas influenciam o comportamento das pessoas, e há quem diga que isso é balela. É uma velha discussão, que não tem data para acabar. O que se sabe com certeza, e até já foi comprovado por pesquisas universitárias, é que o produto cultural mais popular do país tem um poder impressionante para pautar debates sobre questões políticas e da intimidade do brasileiro. Nem todas buscam esse efeito, é claro. Há novelas de enorme sucesso que se contentam em divertir o espectador e brincar com suas fantasias, sem tocar em preocupações que fazem parte do cotidiano. Mas nesses casos a novela jamais será do autor Manoel Carlos. Realista obstinado, ele não abre mão de construir seus enredos com base em assuntos polêmicos, que fornecem material infundável para bate-papos no cafezinho do escritório ou à mesa de jantar. Seu trabalho atual, *Mulheres Apaixonadas*, sucesso no horário das 8 da Rede Globo, é uma prova reiterada disso.



Várias personagens galvanizam a atenção do público em *Mulheres Apaixonadas*. Uma das principais é Raquel (Helena Ranaldi), que tenta se livrar de Marcos (Dan Stulbach), o marido que a surra. Nos próximos capítulos, Marcos deve criar um escândalo alegando que ela seduziu o adolescente Fred (Pedro Furtado). Raquel vai procurar a ajuda de um Centro de Apoio à Mulher e denunciar o marido.

Há cinco meses no ar, a novela já pôs na ordem do dia discussões sobre agressão contra mulheres, comportamento obsessivo no amor, preconceito contra os velhos, alcoolismo e lesbianismo, entre outras. É uma receita interessante e eficaz. Quanto mais os temas desafiadores se multiplicam, mais a audiência aumenta. Na semana passada, *Mulheres Apaixonadas* atingiu a excelente média de 50 pontos de ibope na Grande São Paulo. Como já houve picos de audiência de 58 pontos, alguns especialistas consideram que, nesse ritmo, a novela pode chegar ao final, em setembro, com média próxima dos 60. O ibope de *Mulheres Apaixonadas* já é maior do que aquele que *O Clone*, último sucesso estrondoso da Globo no horário das 8, havia atingido com o mesmo número de capítulos exibidos. Nacionalmente, estima-se que 35 milhões de pessoas venham sintonizando a novela todos os dias.



A cena em que Heloísa (Giulia Gam) feriu Sérgio (Marcello Antony) com uma faca foi o maior pico de audiência da novela até agora. Uma nova crise de ciúme da personagem está prevista para breve, quando ela souber que Sérgio presenteou a rica Vidinha (Julia Almeida) com um livro. Vidinha talvez venha a ter, de fato, um romance com o galã.

Mulheres Apaixonadas também é um êxito extraordinário do ponto de vista comercial. Já estabeleceu um recorde na emissora, com duas inserções de merchandising por capítulo – aquelas situações em que um personagem utiliza ou elogia um certo produto quase sempre sem nenhuma sutileza. O preço do merchandising é mais alto que o da exibição de um comercial de trinta segundos no horário nobre, mas há compensações para o anunciante: não é preciso gastar outra fortuna na produção de uma propaganda e a probabilidade de o espectador estar

atento ao que acontece na televisão durante o merchandising é muito maior do que no intervalo, momento da tradicional corridinha até o banheiro. Cada inserção de merchandising em *Mulheres Apaixonadas* custa atualmente 453 000 reais (412 000 ficam com a emissora e o restante é dividido pelos profissionais que trabalharam na cena). Um comercial de trinta segundos na faixa de horário da novela custa 193 380 reais.



No núcleo jovem da história, Cláudio (Erik Marmo) e Gracinha (Carol Castro) já protagonizaram uma tórrida cena de sexo. Depois disso, a moça, filha da empregada da família de Cláudio, anunciou que está grávida. Os desfechos mais prováveis para essa situação são a perda do bebê ou a confissão de que ela mentiu. Cláudio deve terminar a novela com Edwiges (Carolina Dieckmann) já que o casal formado pelos dois é o mais popular da trama.

O realismo de Manoel Carlos tem balizas definidas. Sua mira não está voltada para grandes questões sociais, como miséria, violência urbana ou corrupção. Elas podem até aparecer nas conversas entre os personagens, calcadas às vezes em manchetes de jornal, mas não costumam servir de motor para a trama – uma das raras exceções a essa regra ocorrerá brevemente, num capítulo em que Fernanda (Vanessa Gerbelli) vai morrer na rua, vítima de uma bala perdida. A inclinação de Manoel Carlos é muito mais pelo que se poderia chamar de realismo familiar ou doméstico – e aí ele percorre todos os cômodos da casa, do quarto de dormir à área de serviço. As famílias enfocadas são de classe média ou de classe média alta e circulam por um ambiente que o autor conhece bem, porque é lá mesmo que vive: a Zona Sul do Rio de Janeiro. Não se pode dizer que personagens saídos dessa

classe social e, mais ainda, desse microcosmo carioca representem o grosso da população brasileira, mas há óbvias vantagens novelísticas em lidar com eles. Situações que perturbariam muitos espectadores se ocorressem na casa de seu vizinho são encaradas com a maior naturalidade porque acontecem naquele ambiente liberal retratado por Manoel Carlos. Mulheres Apaixonadas, por exemplo, conseguiu uma proeza: pela primeira vez, um caso de relacionamento lésbico é retratado numa novela sem causar rejeição do público. Na última ocasião em que algo do gênero foi tentado, em Torre de Babel (1998), as lésbicas tiveram de ser arrancadas da trama às pressas na explosão de um shopping center. Uma das chaves para a aceitação do romance entre Clara (Aline Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) é que, além de dar-se entre adolescentes – há uma certa tolerância social para com os dilemas enfrentados por pessoas nessa faixa etária –, ele acontece numa escola ultraprogressista, onde ninguém as rejeita nem recrimina. A única exceção é Paulinha (Ana Roberta Gualda), uma personagem cuja marca é o ressentimento dirigido contra tudo e todos. Além de abordar com naturalidade certos temas espinhosos, os personagens de Manoel Carlos discutem uns com os outros cada drama vivido ou cada tabu enfrentado. Os amigos professores da alcoólatra Santana (Vera Holtz) a estimulam a buscar tratamento com especialistas, e quem sabe do drama de Raquel (Helena Ranaldi), espancada pelo marido, a aconselha sem pestanejar a denunciá-lo numa delegacia de mulheres. "Manoel Carlos consegue abordar no horário nobre coisas que só costumam ser discutidas em consultórios de especialistas, na Justiça ou em programas policiais", diz Teresa de Góes Negreiros, professora do departamento de psicologia da PUC-Rio.



O casal Expedito (Rafael Calomeni) e Lorena (Suzana Vieira) tem uma enorme diferença de idade. Depois de um período de grande felicidade, os dois provavelmente passarão por uma crise. Expedito, que começou a fazer sucesso na profissão de modelo, poderá envolver-se com uma mulher tão jovem quanto ele. A despachada Lorena não vai deixar barato e fará de tudo para reconquistá-lo

Os personagens de Manoel Carlos – 105 nesta novela – nunca são daquele gênero absurdo e estereotipado tão comum em folhetins. Até os malucos agem segundo uma lógica. Quando um deles tem um problema esquisito, como Heloísa (Giulia Gam), atormentada por uma síndrome amorosa que já a fez esfaquear o marido e arrebentar-se num acidente de carro, o autor se esmera para não errar nos detalhes. Para escrever *Mulheres Apaixonadas*, Manoel Carlos conta com a assessoria de duas pesquisadoras, Leandra Pires e Juliana Peres, que além de assistirem a aulas de colégio, para registrar o comportamento juvenil, têm visitado vários tipos de centro de apoio psicológico para conferir se aquilo que vai ao ar bate com a realidade. Os atores também são estimulados a fazer esse tipo de pesquisa de campo. Os casos tratados no grupo Mada (sigla para Mulheres que Amam Demais Anônimas) ajudam a dar substância às histórias de Heloísa. Para compor Raquel, Helena Ranaldi já foi visitar o Ciam (Centro Integrado de Atendimento à Mulher) e participou de uma sessão incorporando sua personagem. Até para o ator Dan Stulbach, que interpreta Marcos, o marido brutamontes de Raquel, foi encontrada uma boa fonte de informações: o Instituto Noos, onde se reúnem maridos que surram as mulheres e depois se arrependem (pois é, isso existe). Contudo, segundo a psicóloga Cecília Teixeira Soares, diretora do Ciam, Marcos é um personagem forte, mas um pouco caricato. "A Raquel está perfeita com aquelas hesitações todas. Muitas mulheres que apanham não querem deixar o marido porque vêem que ele tem um lado bom. Mas o Marcos não tem esse lado. Ele é sádico demais", diz ela.



A professora Santana (Vera Holtz) enfrenta grandes dificuldades para se livrar do vício da bebida. Ela não consegue mais trabalhar e chegou ao fundo do poço. Mas sua história caminha para um final feliz: Santana vai criar coragem para tratar-se com especialistas e conquistará o amor de seu colega Lobato (Roberto Frola)

Para pôr de pé todas as cenas da novela, Manoel Carlos tem trabalhado doze horas por dia num bagunçado escritório doméstico. Mas ele trabalha de portas abertas, aceitando de bom grado as interrupções da família. O autor está em seu terceiro casamento – sua mulher chama-se Elisabety e é vinte anos mais nova do que ele. Também moram com Manoel Carlos o filho Pedro, de 11 anos, e a filha Julia Almeida, atriz de 20 anos que interpreta Vidinha em *Mulheres Apaixonadas*. O endereço é uma cobertura de 300 metros quadrados no Leblon, luxuosa, mas sem ostentação. Não há obras de arte valiosas nem tapetes raros na casa. O autor coleciona bengalas antigas e livros. Em todos os cômodos, as paredes são recobertas de obras de ficção, de poesia, de fotografia e história. Quase todos os ambientes são também perfumados por velas aromáticas. No segundo andar, há uma sala com um telão, onde Manoel Carlos assiste à novela todos os dias, acompanhando as variações do Ibope num aparelhinho.

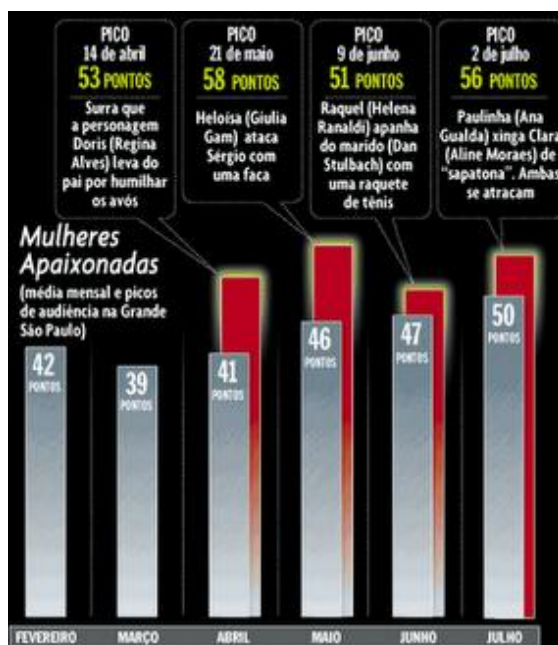
No começo de *Mulheres Apaixonadas*, parecia que ganharia destaque a velha técnica de manter o suspense na base do "quem vai ficar com quem?". Esse elemento ainda existe, mas tornou-se bastante secundário na trama. Manoel Carlos optou por uma outra maneira de contar a história. Ou talvez fosse melhor falar em histórias. Desde *Felicidade*, que foi ao ar em 1991, Manoel Carlos prefere dar o mesmo peso a várias tramas paralelas em vez de privilegiar um único enredo. "É um jeito de evitar aqueles períodos cheios de flashbacks dos protagonistas, em que a história começa a chover no molhado e nada de novo acontece", diz ele. Em *Mulheres Apaixonadas*, a técnica das muitas histórias paralelas chegou às últimas conseqüências. A cada uma ou duas semanas uma das histórias chega ao seu clímax. Cada vez que isso acontece, há um pico de audiência. O maior deles ocorreu em 9 de junho, quando Heloísa atacou Sérgio (Marcello Antony) com uma faca. O Ibope registrou 58 pontos quando a cena foi ao ar. Depois de um desses clímax, o personagem pode ser deixado de lado por algum tempo, enquanto outras peripécias acontecem. Manoel Carlos ainda tem algumas cartas para tirar da manga. O romance entre a esfuziante socialite Estela (Lavínia Vlasak) e o padre Pedro (Nicola Siri) andou em banho-maria. O autor pretende retomá-lo e tudo indica que o sacerdote vai largar a batina e sair atrás da saia. Outro tema que deve ser abordado é o câncer de mama. Manoel Carlos ainda não sabe quem vai ser a personagem atingida, mas quer tocar no problema para dar uma mãozinha às campanhas de

prevenção da doença. Se depender do autor, não faltará assunto aos brasileiros nos próximos meses."



Egoísta e arrogante, a jovem Dóris (Regiane Alves) maltratou tanto seus avós que acabou recebendo uma surra de seu pai, Carlão (Marcos Caruso). A personagem saiu um pouco do centro das atenções. Quem deve ganhar espaço é seu irmão Carlinhos (Daniel Zettel), que vai para a cama com a empregada Zilda (Roberta Rodrigues).

Confira o ibope de Mulheres Apaixonadas até a publicação da edição da VEJA:





QUINTA-FEIRA, 07/07/2003

A arte ajuda a vida

Campanhas sociais invadem novelas, mudam atitudes e influenciam votação no Congresso

MARTHA MENDONÇA

Há cinco anos parado no Congresso Nacional, o projeto de lei que cria um Estatuto do Idoso se tornou uma das pautas mais importantes das sessões extraordinárias da Câmara e do Senado das próximas semanas. Só que, ao contrário de outras pautas, o projeto do Estatuto ressuscitou por uma reação popular a fatos que nunca aconteceram. A nova lei que dará mais direitos aos idosos só voltou a andar depois que a novela *Mulheres Apaixonadas* exibiu os maus-tratos sofridos pelo casal de velhinhos interpretado por Oswaldo Louzada e Carmen Silva. Nos dias que se seguiram ao capítulo da novela em que foi citada a existência de um projeto de lei do Estatuto, o setor de atendimento do Senado recebeu 25 mil ligações.



MENSAGEM: Oswaldo Louzada e Carnem Silva na fila de vacinação para idosos.

É uma história que se repete. Por causa de *O Clone*, do ano passado, o tema das drogas ganhou o país. Na Secretaria Nacional Antidrogas, as chamadas recebidas aumentaram quase seis vezes. O grupo dos Narcóticos Anônimos do Rio, que dá apoio aos familiares, teve movimento dez vezes maior durante o período da novela. Por causa de *Laços de Família* (2000), de Manoel Carlos, mesmo autor de *Mulheres Apaixonadas*, o registro nacional de doadores de medula óssea passou de 20 para 900 inscrições ao mês. Foi o 'Efeito Camila' - personagem de Carolina Dieckmann que sofria de leucemia.

A inserção de questões importantes no cenário nacional dentro das novelas leva o nome de merchandising social e, na Rede Globo, tem hoje uma área voltada só para essas ações. 'Mas há sempre a preocupação de não ficar artificial', diz Luiz Erlanger, diretor da Central Globo de Comunicação. Em 2001, a emissora recebeu o Business in the Community Awards of Excellence, principal prêmio de

responsabilidade social do mundo, pelo projeto. 'Não utilizar as novelas como instrumento seria um grande desperdício', diz o senador Paulo Paim (PT-RS), autor do projeto do Estatuto do Idoso.

Publicidade é uma questão de identificação. E, no caso do merchandising, seja comercial, seja social, a eficácia é ainda maior. 'Ver o galã ou a mocinha de uma novela ou filme usando um produto ou agindo de determinada forma tem enorme influência nos desejos de consumo ou no comportamento das pessoas', diz o publicitário Lula Vieira. As novelas, produtos que têm os maiores índices de audiência da televisão brasileira, são um canal infalível para colocar os problemas do país na pauta do dia. 'Difícil é escolher entre tantos temas relevantes', diz Manoel Carlos. Em *Mulheres Apaixonadas*, além dos idosos, há outros temas importantes, como mulheres que sofrem violência em casa. E, através da personagem Heloísa, vivida por Giulia Gam, a novela também trouxe à tona um drama muito comum, as mulheres que amam de forma descontrolada, e a informação de que há tratamento.



EFEITO CAMILA

Laços de Família aumentou as doações de medula

Os jovens são alvo de boa parte das campanhas. Tanto que a série *Malhação* é o programa recordista de inserções. Só em 2002 foram 330. Em destaque, uso da camisinha, drogas, saúde da mulher, gravidez não planejada, alcoolismo, homossexualidade. Em 1999, a personagem Érica, vivida por Samara Filipo, descobre que é portadora do vírus HIV. Um impacto e tanto para o horário das 17h30.

A autora Gloria Perez, de *O Clone*, é pioneira do merchandising social nas novelas. Em 1986, na TV Manchete, inseriu em *Carmen* a discussão sobre a Aids. Em *Explode Coração* (1995), já na Globo, levantou o debate sobre crianças desaparecidas. 'Quando penso na novela, já me vêm automaticamente os assuntos que podem entrar na história', diz. Tão importante quanto levantar o tema é manter o resultado alcançado quando a novela sai do ar. Em *Explode Coração*, com a grande mobilização em torno das crianças desaparecidas, foi criada uma delegacia especial para tratar do assunto. Mas a instituição saiu do ar praticamente com a novela.

OS LÍDERES	
Quais os programas que apresentaram mais campanhas sociais em 2002 – em números de inserções	
<i>Malhação</i>	330
<i>Coração de Estudante</i>	248
<i>Desejos de Mulher</i>	51
<i>O Clone</i>	269
<i>Esperança</i>	91

OS LÍDERES Quais os programas que apresentaram mais campanhas sociais em 2002 – em números de inserções	
<i>O Beijo do Vampiro</i>	52
<i>Sabor da Paixão</i>	97
Fonte: TV Globo	